قسم من لوحة زيتية للفنان الإيطالى «بيللينى» [ منتصف القرن ١٦م ] ، تمثل السلطان قنصوة الغورى يرحب بسفير مملكة البندقية والوفد المرافق له.

الأدب الصينى الحديث / تفاحة الميهى
وعفاريت الأسفلت / كشاف «أدب ونقد» ٩٦
/ السلام الذى أعرف : مختارات من محمود
حسن اسماعيل / شوقى والعلمانية





يناير
١٩٩٧

العدد
١٣٧

# أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى يناير ١٩٩٧

# المحتويات

## أدب ونقد



## * الحياة الثقافية :

# أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان :
محيي الدين اللباد

الرسوم الداخلية للفنان : سعد عبد الوهاب

الإخراج الفني: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب الفني:
مؤسسة الأهالي :عزة عز الدين / منى عبدالراضى

المراسلات :مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت
« الأهالي » القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٠٦ /فاكس ٣٩٠٠٤١٢

الأشتراكات ( لمدة عام ) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٥٠
دولارا للفرد /١٥٠/ للمؤسسات / أوربا وأمريكا
١٥٠دولارا باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد

# أول الكتـــــابـة

كل عام وأنتم بخير.

لابد أن كلاً منا وهو يتأمل مع نفسه حصاد العام الذى مضى سوف يكتشف أنه بقدر ما أنجز قصر، اللهم إلا المحظوظون الذين حققوا كل ما طمحوا إليه وخططوا له وباتوا راضين عن أنفسهم وهم يستقبلون العام الجديد.

أما ما أنجزناه نحن فى "أدب ونقد" فقد آثرنا أن نضعه بين أيديكم فى صورة الكشاف الذى كان مفترضا أن نقدمه مع نهاية العام، أما ما قصرنا فيه فهو كثير ويزداد احساسنا به ثقلا كلما تذكرنا طموحنا الأصلى لأن نقدم مطبوَعة تقدمية عقلانية، تسهم فى تحريك الراكد فى مصر والوطن العربى، ويجد فيها المفكرون والمبدعون الجدد المبتكرون المتمردون على السائد بعضا من أنفسهم، ويجد فيه القراء عامة بهجة ومعرفة وطاقة للأمل،فمما أكثر ما يدعو إلى اليأس والإحباط فى الواقع المحلى والقومى والعالمى أيضاً، ما لم يتسلح الإنسان بروح عالية مقدامة، وعقل انتقادى تحليلى فإن من السهل جداً أن يسقط فى العدمية واللامبالاة، إذ تقول له كل الشواهد والوقائع أن لا دور له، وأن كل ما يجرى فى العالم أكبر منه وخارج سيطرته وقدرته على التحكم بل وحتى على تقرير مصيره هو نفسه..

وكم من المياه سوف تجرى فى الأنهار والبحار وكم من الدموع والعرق والجهد سوف يكون على البشر أن يبذلوها حتى يسيطروا على مصيرهم.

قدمت لنا الثورة العلمية والتكنولوچية بنتائجها المذهلة والتى

تفوق قدرتنا على ملاحقتها، قدمت لنا وعوداً بلا حصر، وعوداً بالقضاء على الفقر والجهل والمرض، وخلق جنة للإنسان على الأرض يحقق فيها ذاته كإنسان ويصنع السعادة له ولأخوته البشر، ولكن ما أبعد النتائج الواقعية عن سحر الوعود، لقد ازداد الفقر فى العالم وفى وطننا العربى كجزء من جنوب العالم وفى بلدنا مصر، ونجحت الاحتكارات الرأسمالية الكبيرة فى تحطيم قدرة البشرية على بناء السعادة الشاملة، وخلق هذه الجنة الإنسانية التى تتوفر لنا كل مقوماتها، فقد احتكرت قلة فى شمال العالم الثروات الأساسية للكوكب وحرمت لا فحسب الجنوب من ثمار عرقه وثروته الطبيعية وإنما حرمت أيضاً قطاعات واسعة من البشر فى الشمال نفسه، ويكفى أن نعرف أن ٣٠ ألف أسرة أمريكية تكاد تحتكر الثروة والسلطة منذ استقلال أمريكا .. ولعل احصائية مشابهة فى بلادنا أن تقدم لنا المفاجآت بل والمادة الغنية للإبداع الأدبى والفنى..

يحدث هذا كله بينما يستطيع البشر نتيجة للتقدم الهائل للعلم توفير الحاجات الأساسية للجميع مجانا من مأكل ومسكن وتعليم وصحة وثقافة. فهل نهجر حلمنا لأننا كأفراد نعجز عن التصدى لوحشية رأس المال؟ أم نبحث معا عن السبل التى تجعلنا متضامنين قادرين على الاسهام فى تغيير الواقع إلى الأفضل.. الواقع المحلى والعالمى بالتالى ...

فهل يكون العام الجديد فاتحة لحلم جميل لا لكابوس ثقيل.

دعونا نأمل معا ونكافح من أجل الأمل، ونقول مع الشاعر محمود حسن إسماعيل.

الذى اخترنا لكم بعض قصائده فى "الديوان الصغير"

أورق النور، وشبت ناره
تضرم التغيير فى أعتى الجذور
فانفضى ذاتك، لا تبقى بها
غير زاد الزاد، للزحف الكبير

* * *

قبل عشرين عاما وفى الثامن عشر والتاسع عشر من يناير ١٩٧٧ خرج المصريون إلى الشوارع من الإسكندرية إلى أسوان احتجاجا على ارتفاع الأسعار، وأطلقت الحركة الوطنية المصرية على هذا الحدث وصف هبة يناير الشعبية، وأسماها الرئيس الراحل أنور السادات انتفاضة الحرامية وبعد أن أفزعته قدرة الشعب المصرى على الاحتجاج الذى وضع أمامه أحد خيارين إما العدول نهائيا عن الاستجابة لشروط صندوق النقد الدولى والبنك الدولى وإجراء تغييرات إجتماعية جذرية لإعادة توزيع الثروة فى مصر بعد أن كانت سياسة الانفتاح قد فتحت الباب لانقسام طبقى عنيف يزداد الأغنياء بمقتضاه غنى ويزداد الفقراء فقراً، وكان هذا الخيار يعنى التقدم الحقيقى على طريق الديمقراطية، أما الخيار الثانى والذى لجأ اليه السادات ونظامه فعلا فهو الإنقلاب على كل التوجهات الوطنية والإجتماعية لثورة يوليو وتسليم مقاليد البلاد اقتصاديا وسياسيا ووطنيا واجتماعيا للأمبريالية

الأمريكية، وهكذا فى يوم مشؤوم هو التاسع عشر من نوفمبر ١٩٧٧ ركب السادات طائرته ذاهبا الى القدس خائفا من شعبه الذى احتمى منه بإنشاء تحالف وثيق مع أمريكا وإسرائيل.

لم تتوفر للهبة الشعبية قيادة شعبية سياسية قادرة على تطويرها فانتكست وتبددت قواها الحية فى المسارب الجانبية، وكانت رغم انتكاستها نبعاثرا لأدب جميل، فقدنضج فى أحضانها جيل جديد من شعراء العامية المصرية، وغنى الشيخ" إمام عيسى" بعض أجمل هذه الأشعار التى ولدت فى السجون وأروقة المحاكم التى مثل أمامها عشرات من المتهمين اليساريين حتى عام ١٩٨٠ حين صدر الحكم التاريخى للمستشار حكيم منير صليب الذى سجل فيه أن ارتفاع الأسعار هو المحرض الرئيسى للشعب المصرى الذى كان قد عجز عن مواصلة العيش.

يناير ١٩٩٧... عام جديد وأحلام جديدة وإبداع جديد.. هذا ما نتمناه جميعا ونحن نعدكم أن يكون حصاده فى أدب ونقد أغنى وأجمل، شرط أن نتوفر على مقترحاتكم وأفكاركم وإسهامكم المتنوع وتصوراتكم لأبواب جديدة، فنحن نعرف أن القارئ ملول سريع الضجر، وتبقى المعادلة المطلوبة منا بالغة الصعوبة، فما أسهل أن نقدم مادة مشوقة ومثيرة وسطحية كما تفعل بعض المجلات ابتغاء رفع التوزيع وفي نفس الوقت فإن المادة الأدبية الحقيقية لا بد أن تنطوى على عناصر تشويق وبهجة ولكن المادة النقدية الصعبة فى غالبية الأحيان تحتاج إلي دوافع أكبر لدى المتلقى نفسه ليقرأها وينتقدها ويستوعبها، وما لنا نحن ومال التوزيع الواسع جدا، ونحن محكومون بسبب ظروفنا المالية بطبع بضعة آلاف لا نستطيع تجاوزها...

هذه بعض مشكلات العام الجديد التى جاء بعضها إلينا من الأعوام السابقة، ونحن وإن كنا نعول كثيرا على كرمكم وحبكم" لأدب ونقد" لا ننوى الاعتذار كثيرا بعد ذلك...

ويقدم لنا الباحث محسن فرجانى نظرة بانورامية سريعة على الأدب الصينى الحديث والمعاصر وهى بمثابة ببليوجرافيا نعدكم أن تكون مفتتحاً للتعرف بطريقة منتظمة ومثابرة على أدب هذه البلاد العظيمة التى تضم خمس سكان الكوكب، ونحن لا نكاد نعرف عن أدبها شيئا، ولا عذر لنا فى هذا الجهل بعد أن أصبحت هناك معاهد وكليات تدرس اللغة والأدب الصينيين. كذلك هو الحال بالنسبة لبقية الآداب الأفريقية والأسيوية والأمريكية اللاتينية..

وفى هذه الاطلالة العامة على التاريخ الأدبى الصينى نعرف أنه كانت هناك ثورة ثقافية أولى فى بداية القرن سبقت الثورة الثقافية الكبرى والتى كتب عنها الروائى الأيطالى الراحل ألبرتومورافيا كتابا جميلا جرت ترجمته إلى العربية وتداوله جيلنا فى الستينيات والسبعينيات على نطاق واسع وتعلم منه الكثير، وإن بقيت المفارقة حاضرة إذ إننا لا نعرف ما يجرى

فى هذه البلاد الشاسعة إلا عبر وسيط رغم المشتركات العميقة بيننا.

" ولم تكن قضية بناء الصين والثورة الإشتراكية ذات سوابق فى التاريخ الأدبى الصينى، ومن ثم فقد فتحت آفاقا جديدة للفكر والثقافة والاقتصاد والسلوكيات والحياة الاجتماعية.."

يقول الباحث ليفتح شهيتنا للتعرف على الحالة الراهنه للأدب الصينى فى ظل الأنفتاح الاقتصادى والعلاقات الواسعة مع البلدان الأمبريالية بعد أن كانت الثورة الثقافية فى الستينيات قد بلورت تصورات وأفكاراً عن حياة جديدة وثقافة جديدة. كما أنها اقترنت أيضا بمآس ما تزال آلامها عالقة بقلوب وأذهان هؤلاء الذين ذاقوا مرارتها حين وضعتهم الثورة الثقافية فى خانة" الأعداء".

" ومن سوء الحظ أن الحركة المناهضة لليمين البورجوازى فى سنه ١٩٥٧ بلغت من فورانها وتطرفها أن دهمت فى طريقها تلك الأعمال الإبداعية ومؤلفيها، إذ اعتبرتهم من بين العقبات الفكرية المطلوب إزالتها.."

سوف تغرينا هذه الإطلالة أيضا بدراسة تجربة موجه" الثقافة البروليتارية" التى ظهرت فى بداية هذا القرن بعد الثورة البلشفية فى روسيا ونشوء الاتحاد السوفيتى وكان الشاعر الكبير" ماياكوفسكى" الذى انتهت به أزمته مع النظام الستالينى الى الانتحار هو أحد مؤسسى هذه المدرسة...

وهكذا كلما فتحنا بابا ما لا نعرفه تبين لنا أنه أكثر كثيرا جداً من ذلك الذى نعرفه.. وتبقى بهجة المعرفة تحركنا دائما وأبدا وتشدنا الى بحرها الكبير.

ولعل بهجة المعرفة أن تجعلنا أحرص ما نكون على الدفاع عن حرية الفكر والإعتقاد والتعبير التى يساندها الدكتور" محمد على الشهارى" فى تعليقه على الحوار الذى دار بين المحررة والمفكر" صلاح عيسى" حول حدود الحرية، أما وقد عاد" صلاح" سالما معافى من بلاد الغربة بعد إجراء عملية جراحية كبيرة فى شرايين قلبه الكبير واكتشف على حد قوله أن" السباكة فى بلاد الانجليز قد تقدمت جدا"، فإننا ندعوه لاستئناف" المبارزة" حول الحرية لعلها تجتذت الى الساحة أكبر عدد من الكتاب والمبدعين.

ويقدم لنا الباحث" صلاح الدين محسن" قراءة لعلها غير مسبوقة فى أعمال أمير الشعراء" أحمد شوقى" يستدل منها على توجهاته العلمانية، ونحن على يقين أن هذه القراءة سوف تستدعى مناقشات واسعة وحامية.. ونحن فى الانتظار.

طالما لامنا أصدقاؤنا من المبدعين أننا لا نهتم بما يكفى بمتابعة ما تخرجه المطابع من دواو ين وروايات ومجموعات قصصية مهمة وها هى الناقدة الصديقة" غادة نبيل" تكتب عن ديوان الأحاديث لأحمد الشهاوى كتابه مدققه وعميقة دعتنا لأن نطلب منها متابعة شهرية للأعمال الجديدة أو حتى القديمة التى ترى فيها بحسها النقدى الرفيع جدارة وتميزاً.

وكل عام وأنتم بخير

المحررة

دراسة

# فى الأدب الصينى الحديث

محسن فرجانى

كانت بداية الأدب الصينى الحديث محددة بزمن فاصل ورمز أخذ يتشكل فى تجليات إبداعية اكتملت لها عناصر التحضير والنضج، ثم التطور والانطلاق.. الزمن هو: الرابع من مايو عام ١٩١٩، والرمز هو: الثورة الثقافية الصينية، تلك الحركة الفنية التى ظل صداها يلاحق مسيرة التطور الثقافى منذ أوائل هذا القرن.

* كانت السنوات التى هيأت للزمن الفاصل معبأة بأسباب كثيرة، فقد توقفت مسيرة الأدب الصينى فى العصر الإقطاعى، بتأثير فساد النظم الإمبريالية والإقطاعية البالية، وقامت حركة إصلاحية أزاحت فى طريقها ركام البقايا الأدبية والفنية الإقطاعية العقيمة.

* مع اندلاع الحرب العالمية الأولى، شهدت الرأسمالية الصينية طفرة ازدهار، فتطورت الصناعة الوطنية، وسنحت الفرصة للبروليتاريا الصينية كى تلحق بركب التطور، وانصهر ذلك كله وقودا فى آلة التقدم الكبرى.

* وجدت الثورة الثقافية الأولى موطئ قدم ومنصة عرض هائلة متمثلة فى مجلة «الشباب الجديد» اجتذبت إلى ساحتها زمرة من شباب المثقفين، على رأسهم «تشن دو شيو» ومعه فريق من أهم رواد الثورة الفنية الوليدة.

* ولم تكد تمضى فترة قصيرة، حتى صدرت مجلة «تاريخ الفنون الأوروبية الحديثة»، وراحت تحرك ركودا طال مع أمد الانغلاق الفكرى السابق، فعرضت للتيارات الفنية والأدبية المختلفة بدءا

بالكلاسيكية، مرورا بالرومانسية والعقلانية، ووصولا إلى الواقعية.

* ثم لم تلبث أن هبت رياح جديدة فى أوائل ١٩١٨، وبتأثير ثورة أكتوبر فى روسيا، فدخل الأدب مرحلة جديدة، إذ بدأ الوارد إليه من الماركسية يحدث أثره، ثم أضيف عنصر جديد إلى الثورة الثقافية متمثلا فى رواد الأدب الحديث الذين تقلدوا زمام القيادة منذ وقت مبكر، بدءا بـ «لوشيون»، و «لى داجاو»، و «كاديهان»، و «تشيان سيان تونغ»، وغيرهم ممن تولوا رئاسة تحرير «الشباب الجديد»، وصارت المجلة تستقطب مجموعة من التيارات - بالرغم من التناقض الشديد بينها - وكونت منهم جبهة ثقافية واحدة.

.. هكذا كان ميلاد الثورة الثقافية فى الرابع من مايو، وهكذا أيضا بدأ صعود نجم البروليتاريا الصينية إلى مسرح التاريخ الحديث وسجلت بدايته أيضا إرهاصات الثورة الديمقراطية الجديدة فى الصين، وكان فصلا جديدا من الأدب الصينى يدخل إلى بوابات التاريخ.

* عندما نشر الأديب الصينى العظيم «لوشيون» قصته القصيرة «يوميات مجنون» فى مجلة «الشباب الجديد»، كان يفجر بذلك الشرارة الأولى فىّ وجه النظام الإقطاعى العتيد، فقد جاء نشر القصة مواكبا لمطلب المقاومة الوطنية ضد الإقطاع الفاسد، ثم توالت مقالات لوشيون أيضا فى هذه الفترة لتكشف مساوئ ذلك العهد البالى، وتحدد منهاج الطريق أمام المثقفين والفلاحين، وسيدات الوطن بوحى من أفكار الديمقراطية الثورية، وتعددت موضوعات الأعمال الأدبية، فتناولت مسائل برزت فيها خطوط أفكار عريضة، مثل: الإصلاح الاجتماعى، تحرير المرأة، تقديس العمل، وظهرت أشعار الأديب «كومو رو»، وقصص «يه جاو»، وملاحم «ليوبان»، فألهبت مشاعر الشباب الصينى الثائر.

... ومازلنا نتتبع مسار الثورة الأدبية فى فورانها النشيط حتى بلغ من حموها أن أزاحت فى طريقها اللغة الكلاسيكية، وراحت مجلة «الشباب الجديد» بدءا من مايو ١٩١٨ تنشر كل مقالاتها بالعامية الصينية، وتبعتها فى ذلك مجلات أخرى مثل «الموجة الجديدة»، و «أخبار الأسبوع» وغيرها، فنشرت المقالات والأعمال الإبداعية المختلفة - بما فيها الترجمة - باللهجة العامية، مما اضطر وزارة التعليم - وقتئذ - إلى إصدار مرسوم وزارى يفرض تدريس العامية فى كل مراحل التعليم الأساسى، بوصفها لغة البلاد الشعبية والرسمية.

* وإلى جانب ذلك كله، فقد كان للآداب الأجنبية تأثيرها البارز على ثورة الأدب الصينى، ونشطت الترجمة بفضل الإصدارات الأدبية، فقد نشرت مجلة «الأدب الجديد» فى عام ١٩١٨ عددا دوريا خاصا عن الأديب «إبسن» وترجمت له عددا من أعماله، واشترك فى الكتابة والترجمة والنقد عدد من أبرز كتاب الصين: لوشيون، وليوبان، وتشيو باى، وجو تزورن، وكومو رو، وتيان خان، ودنغ تشن تسه. وكان من شأن الترجمات المتعددة، من ثقافات مختلفة، أن الأدب الصينى وجد فرصة للتطور وخلاصا من قبضة تراث خانق، الأمر الذى أوجد لغة مشتركة مع سياق حركة الأدب العالمى

واتجاهاته.

...

هكذا إذن، كان لثورة الرابع من مايو إنجازات هائلة، ولاشك فى أنها - بمعيار أى تقييم - استجابت لمطلب التطور التاريخى فى الصين، وطرحت صيغة مقبولة للالتحام بالفكر الماركسى، وواكبت صعود البروليتاريا الصينية إلى مسرح التاريخ، وشهدت ظهور الساحات الإبداعية الكبيرة، مثل: مجلة الشباب الجديد، واستطاعت أن تعصف باللغة الكلاسية الجامدة وتراثها العقيم لتفجر بحق لغة إبداع جديد، وبالرغم من أصوات النقد التى تصمها بالسلبية والبعد عن صفوف الجماهير، إلا أنها تبقى فى ضمير التاريخ الحديث والمعاصر للأدب الصينى رمزا للنهضة الثقافية الوطنية، فى الصين الحديثة، ويبقى لها أبرز آثارها على الإطلاق، وهو إقرارها العامية الصينية لغة للكتابة، وما تبع ذلك من آثار، أهمها ظهور حركة شعرية جديدة وانتهاج المسرح الصينى التقليدى مسارا مغايرا، وتجدد الأنماط اللغوية فى الأداء الفنى كله.

* مع بداية عام ١٩٢١، على وجه الدقة، دخلت الحركة الأدبية منعطفا جديدا، فتشكلت الجميات الأدبية، وصدرت الدوريات، وتحددت لحركة الثورة الثقافية ملامح جديدة، وراح كيان هائل جديد يؤسس لنفسه جذورا ضاربة ينمو فوقها عملاقا هادرا عرف فيما بعد باسم «حركة أدب البروليتاريا»، وكان قوامه ظاهرة تجلت فى أواخر عام ١٩٢٧ وأطلق عليها حينئذ «حركة أدب الثورة البروليتارية»، أو ما سمى - عامة - بـ «الحركة اليسارية فى الأدب».

* مع مشرق شمس عام ١٩٢٨، كانت شعلة من النشاط تتوهج فى قلب ذلك الاتجاه الجديد «أدب الثورة البروليتارية»، فلما أنشئت جمعية اليسار الصينى فى مارس ١٩٣٠، أدمجت كل من جماعتى «الإبداع» و «الشمس المشرقة» فى تحالفها العضوى الجديد، وضمت إليها أسماء لامعة مثل: لوشيون، وكومو رو، ثم حلت الجمعية نفسها فى ١٩٣٦ لضرورات إقامة الجبهة المتحدة لصد الغزو اليابانى، وكانت السنوات الثمانى قد تركت أثرها الهائل فى حركة أدب الثورة البروليتارية، مما تبدى بوضوح فى ازدهارها ونجاحها الباهر (بالرغم من فشل الثورة الثقافية ذاتها!).

* وفى أثناء الحرب الأهلية الصينية الكبرى (حرب الثورة الداخلية)، كانت هناك جمعيات أدبية أخرى تتكون خارج إطار حركة أدب الثورة البروليتارية، ولم يكن لتلك الجمعيات تنظيم متماسك أو كيان أدبى ذو شعبية واسعة، ولكنها كانت مجرد جماعات متفرقة لها إصداراتها الخاصة ونشاطها المستقل، وكانت - عموما - لا تخرج عن نوعين اثنين:

**الأول:** يتمثل فى مبدعين اعتنقوا الديمقراطية الإصلاحية من أمثال «باجين»، و «وانغ تونغ جاو»، و «جن قنغ». وقد أثمرت جهودهم أعمالا أدبية تعد من روائع الأدب الصينى فى تاريخه الحديث، مثل رواية «الأسرة» لباجين، ورواية «سقوط المطر» لتساويو، ورواية «جمل شيانغ زى» للاوشى، وقد أسهمت هذه الأعمال فى الارتقاء بالمستوى

الإبداعى للرواية والمسرح.

**النوع الثانى:** يتألف من مبدعين انحازوا إلى التيار الليبرالى مثل «جو تزورن»، و «لين يوتانغ»، و «شن تسونغ ون»، الذين كانت لهم إصداراتهم، وميولهم المستقلة، لكنها خلت من أى تمثيل اجتماعى صادق، ثم ما لبثت أن تفككت كلها مع هدير الحر ب اليابانية التى هبت فعصفت باتجاهات وهزت انتماءات تحت قسوة وبلاتها.

* إبان الحرب، ظهرت مسرحية «ضباب يلف مدينة تشونغ تشينغ»، فأبرزت ظروف المأساة وفضحت مواقف الانهزاميين فى الجبهة الوطنية، ثم صدرت رواية «مذكرات تاو جين» وكانت طفرة فى أسلوب التصوير الواقعى، شدت إليها أنظار الدوائر الأدبية والفنية.

* فى هذه الفترة صدرت مجموعة «أحاديث الرئيس ماو تسى تونغ فى مدينة يانان»، وكانت بمثابة الاتفاق الجمعى حول نقاط أثارت جدلا طويلا وتناقضا حادا بين الفرق الأدبية، وكانت تلك من بقايا الموضوعات المعلقة فى ضمير حركة الأدب منذ قيامها، ومن أهم آثار ونتائج تلك «الندوة الخطابية فى يانان»، أن تجارب الحركة الوطنية وجدت صيغة تتفق فيها مع قواعد الإبداع الفنى والأدبى لحركة المقاومة ضد الغزو اليابانى، ونتج عن هذا الالتحام إبداعا أدبيا هائلا، وكانت تلك طفرة فى تاريخ الأدب الصينى:

* فقد تأسس منذ ذلك العهد جسر متين يعبر عليه الإبداع الأدبى نحو الأيديولوجيا السياسية دون عوائق، ثم يلتحم بها دون أن يفقد خصوصيته.(*)

وكانت المرجعية هنا، مقولة وردت فى أحاديث ماو تسى تونغ نفسه مفادها: «إن الفن ليس مرادفا للسياسة، وبالقدر نفسه فإن الرؤية العالمية (الكونية) ليست هى أيضا مرادفا لأساليب النقد الفنى أو الإبداع الجمالى»، وكذلك مقولة مؤداها: «يمكن للماركسية فقط أن تحتوى أو تنتظم فى إطارها واقعية الإبداع الفنى، لكنها لا يمكن أن تقيم من نفسها بديلا عنها».

* ظهرت الكثير من الأعمال الأدبية التى عكست - بصدق - واقع حال الصين فى ظرف مقاومة الاحتلال اليابانى، وما طرأ من تغيير فى حياة الجماهير أثناء معاركهاونضالها الطبقى، فظهرت أعمال أدبية رفيعة المستوى لأدباء كبار مثل: رواية «الشمس تشرق على نهر سانغ جان» للكاتبة «دينغ لينغ»، ورواية «عاصفة رعدية» للقاص «تشولى بو»، ثم برز اتجاه مقابل يستلهم حياة الفلاحين البسطاء، فجاءت روايات الكاتب «جاو تشوى» لتتناول حياة الفلاحين بأسلوب بسيط أخاذ.

* وظهر فى تلك الفترة اتجاه أدبى أطلق عليه «أدب المناطق التحررية الداخلية»، وتشكلت منه حركة أدبية وفنية راحت تتطور حتى دخلت فى صدام مع النظام الحاكم وقتئذ (١٩٤٢) واكتسبت من هذا الصدام قوة اندفاع هائلة.

* ظلت حركة النشر والطبع والتأليف قائمة فى مختلف المدن الصينية إبان حرب المقاومة ضد اليابان، وكان من أبرز الدوريات وأكثرها استمرارا وفاعلية، جريدة «النهضة الفنية» التى أشرف على

تحريرها الأديبان «لى جيان وو»، و«تشن تسه»، وكذلك مجلة «الأدب» برئاسة تحرير «جو كوانغ دى»، وأثمرت تلك الحركة نشر العديد من روائع الأدب الصينى، مثل رواية «ليلة باردة جدا» للكاتب «باجين»، ورواية «الأسوار العازلة» للقاص «تشيان تشونغشو»، ورواية «مذكرات مدينة الحدائق»، إلى جانب قصائد شعرية طويلة للشاعر الكبير «مودان».

* وقد شهد الشعر السياسى التهكمى ازدهارا واضحا فى الفترة التى تلت حرب المقاومة، إذ لما ازدهرت الحركة الديمقراطية فى عام ١٩٤٤، أثارت موجة عارمة من الاستياء المبطن بالسخرية اللاذعة من الواقع الذى بدا مؤلما، وتوالت الأعمال الأدبية التى رصدت هذا المزاج مثل: قصيدة الشاعر «يوان توى باى» بعنوان «أغنيات على جبل مافانتو»، وكانت القصيدة زاخرة بالسخرية من الحرب الأهلية، ومن ثم حظيت بانتشار واسع، سواء على مستوى النشرات المطبوعة، أو على مستوى الأداء التمثيلى الحى (فوق خشبات المسارح الشعبية)، وكذلك حققت كل من قصيدتى «أغنيات قديمة» و«نغمات على أبواب المقاهى» انتشارا شعبيا واسع المدى.

* وشهد الإبداع المسرحى أيضا نقلة كبيرة من المسرحيات التاريخية التى استخدمت الرمز التاريخى المبطن إلى المسرحيات ذات الموضوعات المناهضة والكاشفة لمفاسد الطبقة الحاكمة، وتلتها مسرحيات راحت تلح على موضوعات تطالب بالديمقراطية الشعبية، فظهرت مسرحية «لحظات قبيل الشروق» للأديب «ماو تون»، ومسرحية «وقائع القبض على إبليس» للمسرحى «أوتزو لوانغ».

* وتميزت القصة القصيرة فى تلك الفترة بتصويرها حالة المجتمع - على نطاق كبير - مع تنوع هائل فى الشخصيات والموضوعات، وجاءت فى معظمها فضحا للزيف فى عهد فاسد مع التركيز على نضال الشعب فى حرب المقاومة، ومن أبرز النماذج، قصة «أربع حجرات ضيقة» للكاتب «لاوشى»، و«مذكرات العودة» للأديب «شادينغ»، و«ليلة طويلة جدا» للكاتب «تاوشيو».

* فى الفترة الممتدة من تاريخ انعقاد المؤتمر الأدبى الأول فى يوليو ١٩٤٩، وحتى المؤتمر الأدبى الرابع فى نوفمبر ١٩٧٩، تحددت معالم الأدب الصينى الحديث فى ثلاث مراحل رئيسية، هى على التوالى:١ - من ١٩٤٩ - ١٩٦٦

٢ - من ١٩٦٦ - ١٩٧٦ (وهى فترة «الثورة الثقافية الكبرى»)

٣ - من ١٩٧٦ - ١٩٨٣ (وهى الفترة التى شهدت بدء مرحلة سميت فى التاريخ: الصينى المعاصر بـ«التحديثات الأربعة الكبرى».

* شهدت المرحلة الأولى سنوات الإبداع الهائل، ولم يكن الطريق سهلا، ومع ذلك فقد ترسخ كم لا بأس به من التراكم والإبداع والتجارب - سلبا وإيجابا - أما المرحلة الثانية، فقد شهدت الاضطرابات التى صاحبت ما سمى بـ«زمن الطغمة الرباعية الحاكمة» ومر الأدباء خلالها بمحن قاسية، ثم شهد الأدب انطلاقة جديدة بفكر جديد راح يثبت أقدامه بعد انتهاء عهد القمع السياسى.

* تبلورت تجربة السنوات الطويلة منذ

نهاية الأربعينيات وحتى بداية التسعينيات فى إقامة ما يمكن تسميته بـ «التأصيل المذهبى للأدباء الصينيين»، بما يمكن معه إدراجهم فى عدة تقسيمات، هى: «الذين خاضو الكفاح الثورى تحت راية الحزب»، و «الذين التحموا بصفوف الجماهير»، و «الذين تأثروا بالأفكار الماركسية وأفكار ماو تسى تونغ» (سواء بالتوجيه الفكرى أو بالانقياد الطوعى)، وفصل أخير يتمثل فى «الذين التزموا بموقف مساند للوطن والسياسات الوطنية (الاشتراكية).

* لقد رافق الأدب مسيرة الثورة الوطنية بإبداعاته التى صاغت الحلم الصينى فى تحقيق الثورة الديمقراطية، وعلى مدى قرن كامل من الزمان - منذ اندلاع حرب الأفيون وحتى قيام الجمهورية الشعبية وإرساء دعائم الثورة الديمقراطية الحديثة - توالت الأعمال الأدبية البارزة، ففى الرواية، ظهرت على التوالى: «أغنية الربيع» لـ «يانغ مو»، و «الشمس الملتهبة» لـ «وو تشيانغ»، و «احرسوا قاعدة يانان» لـ «دو تشنغ»، و «زهرة النبات المر» لـ «بينغ دى ينغ»، و «شباب النضال» لـ «شيوكى»، وفى القصة القصيرة ظهرت: «عضو اللجنة السياسية» لـ «ليو باى يوى»، و «أعباء حزبية» لـ «وانغ يوان جيان»، و «زهرة الليلك» لـ «روجى جيـنوان»، ومن المسرحيات: «فى حومة النضال» للمسرحى «خوكه»، و «الطريق الطويل» لـ «تشن تشى تونغ»، و «المقهى» لـ «لاوشى»، ومن الأوبرا: «فريق الحرس الثورى الأحمر» (تمثيل فرقة «هوبى» للمسرح التجريبى)، و «جيانغ جيه» للمسرحى «يان سو»، ومن القصائد: «لهيب الغضب» للشاعر «ون تشى»، وقصيدة «يان كاو» للشاعر «لى جى».

* لم تكن قضية «بناء الصين والثورة الاشتراكية» ذات سوابق فى التاريخ الأدبى الصينى، ومن ثم فقد فتحت افاقا جديدة للفكر والثقافة والاقتصاد والسلوكيات، والحياة الاجتماعية، ولم يكن الطريق ممهدا بما يكفى أمام أدب راح يستقى مادته البكر من واقع الحياة على مدى ثلاثين عاما أو يزيد، وبشكل عام، فقد نجحت الواقعية الاشتراكية فى الفترة التى سبقت ١٩٥٦، إذ استطاعت أن تنشئ إبداعا أدبيا وفنيا مميزا، ومع تصاعد مد الانقلاب الاجتماعى فى النصف الأول من الخمسينيات، ازدهر التناول الأدبى للقضية الاشتراكية والحياة الاجتماعية فى ثوبها الجديد، وكانت مسرحية «لاوشى» «اخدود فى قلب شوكو» من أول الأعمال الأدبية التى عكست الجدل الدائر بين القديم والجديد، وتبعه فى ذلك كبار الكتاب من أمثال: «كومورو»، و «باجين»، و «تساو يو»، و «دينغ لينغ»، و «خه تشيفانغ»، و «شادينغ»، وامتدت يد الإبداع القلمى لتصور الحراك الاجتماعى الجديد فى ريف الثورة الاشتركية، من قلب تربته وأعواد نباته، فكتب الأديب الريفى الشهير «جياو تشولى» رائعته القصصية الطويلة: «سانلى وان»، وكتب «تشولى بوه»: «وقائع انقلابية فى قرية الجبل»، ثم ظهرت رواية «العاصفة» لـ «تشن دنغ كه»، وعلى جانب آخر كانت مسألة البرجوازية الوطنية ومصيرها فى زمن الاشتراكية تلهم الكثيرين بفصول

إبداعية جديدة، فظهرت رواية: «ذات صباح فى شنغهاى» للكاتب «تشو أرفو»، وأيضا: «زمن السلام» لـ«دو بنغ تشنغ».

* فى عام ١٩٥٦ كانت الثورة الاشتراكية تدخل منعطفا جديدا، إذ كانت المرحلة النضالية للحراك الاجتماعى الكبير قد انتهت لتبدأ مرحلة أخرى دخلت فيها الطاقة الاجتماعية الهادرة مسارا يعتمد على ركيزة البناء الاقتصادى، ونشط اتجاه جديد فى الإبداع الأدبى راح يكشف التناقضات ويشير إلى صور الفساد متخذا منهاج الاشتراكية الواقعية - وقد بدا ذلك واضحا فى رواية «فى زمن السلام» لـ«دو بنغ تشنغ»، و «قطرات ماء تنحت فى الصخر» لـ«كانغ تشوه»، ويبدو أن عملية تغيير المسار اقتضت - من بين أشياء كثيرة - تمهيد الطريق بإزاحة تراكمات كان يمكن لها أن تعوق ضرورات التقدم المستحدثة، ومن هنا ظهر ذلك الانجاه ليوائم بين ضرورات مرحلة، وشروط استجابة - ولو بالحد الأدنى - ومن سوء الحظ أن الحركة المناهضة لليمين البرجوازى فى ١٩٥٧ بلغت من فورانها وتطرفها أن دهمت فى طريقها تلك الأعمال الإبداعية ومؤلفيها، إذ اعتبرتهم من بين «العقبات الفكرية» المطلوب إزالتها.

* وفى الفترة مابين عامى ١٩٥٧، و١٩٥٨، وبتأثير نشاط الحركة المناهضة لليمين، واتساع مجال نقدها للأدباء والأعمال الأدبية، انحسرت «الواقعية» وتضاءل التناول الأدبى للواقعية الاشتراكية، بينما ظهرت أعمال أدبية جاهرت بضرورة إيجاد بديل ثم تبين أن هذه الدعوة لم تكن سوى واجهة زائفة لمحتوى متكلف، وكان من أبرز الإنتاج الأدبى والفنى فى هذه الفترة: مجموعة من الروايات والأعمال السينمائية التى تركزت كلها حول موضوع واحد، هو: «النضال التاريخى للثورة».

*** كان مؤملا فى عام ١٩٥٩ أن يحين موعد الحصاد الأدبى الذى وضعت بذوره فى السنوات العشر السابقة، وكان النتاج مزيدا من الارتباك فى معالجة الواقعية، إذ وقع كثير من الأدباء فى دائرة الحذر والشك، وبالرغم من ظهور بعض الأعمال الإبداعية التى التزمت بروح الواقعية الثورية، مثل: «اليد العارية» لـ«جياو تشولى»، إلا أنها جاءت متحفظة، مترددة، ملتبسة الفهم، خالية من مظاهر الحماس الثورى الملتهب الذى اصطبغت به الفترة من نهاية ١٩٥٦، وهنا تكفى شهادة الكاتب كانغ تشوه(*) لتصوير جانب من تلك الفترة، إذ قال فى مذكراته: «... بعد أن انقضت علىّ موجات النقد الجارف فى عام ١٩٥٧ والتى رأت أننى ركزت على الجوانب السلبية بأكثر مما ينبغى، أثناء تناولى لموضوع الريف والفلاحين فى أعمالى القصصية، عدت مرة أخرى إلى الريف وأخذت أرصد مظاهر عابرة ومؤقتة رغما عنى، لأن الحرص وقتها كان يتزايد على الالتزام بتعليمات بدا أنها غير معقولة.. كانت التوجيهات فى منتهى السطحية.. كانت مستعصية على التطبيق والفهم».

وعن وقائع عام ١٩٦٢ كتب ما نصه: «وفى الاجتماع الموسع قدمت مراجعة شاملة.. ثم طلبت زيادة الاهتمام بإبراز نقاط الخلاف فيما يتصل بأحوال الريف، وقلت بأنها تعقدت بأكثر من اللازم، ثم

عدت فيما بعد إلى منطقة «هونان» حيث اشتركت فى دورة إعداد فكرى فى الريف، ونشرت بعد ذلك مباشرة قصة قصيرة، صورت فيها مدى تعقد الأوضاع فى الريف الصينى، كانت القصة بعنوان «الوكيل العام»، وبعدها انهمر النقد العنيف على القصة، وكان من جملة الاتهامات المنسوبة إلى: التركيز على الجوانب السلبية، والوقوع فى خطأ فاحش هو: تعميق الجوانب الواقعية بأكثر مما هو مطلوب مع تصوير الشخصيات الوسطى»، كانت هذه الشهادة للكاتب: «كانغ تشوه» تعبيرا عن حال مجموعة من الأدباء الذين عانوا المرارة والحيرة بسبب انغماسهم فى تناول الموضوعات الاجتماعية الحقيقية.

* وفيما بعد ذلك، وتحت توجيه الخط السياسى، الذى أعلن وقتها ما سمى بـ «القفزة الكبرى للأمام»، تم كشف الستار عن معضلة الجناح اليسارى فى الأدب، والذى كان مؤملا أن ينهض بدور فعال، فإذا به يعوق مسيرة التقدم الفنى والأدبى.

* أتيح للحركة الأدبية، وهى تتخلص من أثقال كبلتها، أن تنطلق نحو آفاق تطور جديد، وشهد الإبداع الأدبى صعود ظاهرة جديدة نشأت مواكبة لمسيرة تطور الموجة «الواقعية الحقيقية»، وتمثلت فى زيادة الأعمال الأدبية القائمة على أساس الموضوعات التاريخية، فظهرت فى مجال الرواية: «عودة دوزمى» للكاتب «هوانغ تشيو» (وهى الرواية التى تحولت إلى مسلسل تليفزيونى شهير كان يعرضه تليفزيون «بكين» منذ ثلاثة أعوام)، ورواية «لى تزى شنغ زعيم الفلاحين» للكاتب «تاو شيوى»، ورواية «تاو يوان مينغ يكتب خطاب تأبين» للكاتب «تشن شيانغ خه»، ورواية «سيف البطولة» للكاتب «تساو يوى»، والأوبرا التاريخية «الخادمة» للمسرحى «تيان خان»، و «بنت اسمها لى هو» للكاتب «منغ تشاو»، وبالرغم من أن هذه الأعمال الأدبية لم تعكس التيار الواقعى بصورة مباشرة، إلا أنها اقتربت كثيرا من لمساته المميزة، فقد كانت فى مجموعها تمجيدا للتراث الشعبى ممثلا فى أبطاله التقليديين، وتأكيدا لمعنى الاعتبار بتجارب التاريخ ومواعظه الماثلة. ومن ناحية أخرى، تفاقمت فى أثناء ذلك ظاهرة تميزت بالسخرية من الواقعية، ولكنها كانت محدودة جدا، ووجدت من يصمها بتهمة «مناهضة الحزب والمبادئ الاشتراكية»، ولم يكن هناك مفر من أن يفرز الواقع الأدبى - حينئذ - أعراض حالة تأثرت بمتناقضات شتى، وعلت أصوات وتضاربت أقوال - سواء بين صفوف القيادة أو ساحات الجماهير - لكنها جميعا بدت هائجة، ومنفعلة، ومتجاوزة، وسرعان ما انزلقت كلها إلى تضارب بالاتهامات، بدت هى أيضا متطرفة - وأحيانا - ظالمة - وكان فحوى الاتهام: «الخروج على مصلحة الشعب، ومخالفة الواقع الموضوعى».

* وفى الفترة التى تلت عام ١٩٦٢ انتشرت على نطاق كبير ظاهرة تعلقت بشعار «الحفاظ على مكاسب الكفاح الطبقى»، وكان الغرض الحقيقى» هو القضاء على الرمق الأخير الباقى من روح التيار الواقعى، وظهرت أعمال أدبية لكتاب تشبعوا بالحماس الثورى دون حس

أدبى حقيقى - على عكس الحال فى مطلع الخمسينيات - وجاءت النتيجة مخيبة للآمال، إذ غمرت الإبداع الأدبى صبغة التناول الساذج والرؤية السطحية.

* تكاد تجمع الآراء النقدية الصينية على أن الظروف السياسية الداخلية للمجتمع الصينى - والذى شهد قدرا كبيرا من الاضطراب فى ذلك الحين - كانت السبب المباشر فى بلوغ المأساة المتمثلة فى انهيار الجسور بين الأدب و«الواقعية».

* وفى أدبيات التنظير النقدى الصينى مقولة مفادها: «إن الواقعية أهم رؤية وتيار إبداعى التحم بالأدب على أساس من النظرية المادية»، ولما ظهرت بواكير الأدب الاشتراكى، راحت تفتح عيونها على إرث التاريخ الأدبى «للواقعية»، ووجدته قريبا منها، فتناولته بالتأصيل والتجديد، وصاغت منه ماسمى - فيما بعد - بـ «الواقعية الثورية» والتى وجدت نفسها فى دنيا الإبداع جنبا إلى جنب مع رؤى إبداعية أخرى - مثل الرومانسية الثورية - فالتصقت بها وراحت تشق معها الطريق، لكن جاءت الظروف السياسية المتقلبة ووقفت لها بالمرصاد (فى فترة حكم الأربعة الكبار فى تاريخ الصين الحديث كان يطلق على الواقعية «النظرية السوداء»).

* نشط الأدباء فى تيار «الواقعية الثورية» ولم يكد الحال يستمر لبعض الوقت، حتى بطشت القبضات السلطوية الغاضبة وأطاحت - فى غمرة سطوتها - بأبرز كتاب وأدباء الواقعية الثورية الذين لم يشفع لهم حتى حسهم الوطنى أو شعبيتهم الجارفة.

* وفى الخامس من أبريل عام ١٩٧٦، بدأت صفحة جديدة فى تاريخ الأدب الصينى المعاصر، إذ تم القضاء على سطوة حكم «الأربعة الكبار»، فتخلصت مسيرة الإبداع الأدبى من قيود عهد متسلط، وانطلقت نحو آفاق جديدة رحبة.

* ويمكن - إجمالا - وصف الأدب الصينى المعاصر (منذ قيام الجمهورية فى أكتوبر ١٩٤٩ وحتى الآن) بأنه زمن الأدب الاشتراكى، وبعد حوالى ثلاثين عاما - هى عمر تلك المرحلة كلها - اتخذ الأدبى منحى جديدا مغايرا.

* كانت فترة «الثورة الثقافية الصينية» - من منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات - قد تركت آثارا بعيدة المدى فى الحياة الأدبية، وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أن فترة مابعد الحرب العالمية الثانية، تلك المرحلة التى تميزت بخصائصها الأدبية والفنية والاجتماعية الفريدة فى كل من أوروبا والاتحاد السوفيتى (سابقا) قد أثرت كثيرا فى وجدان وعقلية مجتمعاتها، فعكست الأعمال الأدبية حال التغير الفكرى والفنى والنفسى المتأثر بالحرب وما بعدها، أما بالنسبة للصين، فالأمر يختلف، لأن مرحلة مابعد الحرب العالمية الثانية، بالنسبة للصين (حرب المقاومة ضد الاستعمار اليابانى، وحرب السنوات الثلاث المعروفة باسم حرب التحرير)، شهدت انتصار الثورة الديمقراطية، ومن ثم وصول السلطة الشعبية للحكم، وما نتج عنه من تغيير جذرى فى كل من جبهات القتال والبنية الاجتماعية الداخلية على حد سواء، وهكذا لم يكن أبناء المجتمع الصينى الجديد فى حاجة

إلى اتخاذ معيار «تأثير الحرب» عند دراسة الملامح الاجتماعية المختلفة، وإنما عمدوا مباشرة إلى أحوال المجتمع الذى تشكل تحت سمعهم وبصرهم ليختبروا بأنفسهم حجم ونوعية ومدى التغيير الحاصل.

فلما أضيف إلى مجمل التجارب عنصر «الثورة الثقافية الكبرى» اختلف الأمر، لأن التغيير الذى أحدثته التجربة هنا، لم يكن «تبديلا» نوعيا لأنماط اجتماعية، ولا حتى تلوينا مغايرا لملامح جديدة، وإنما كان - فى محصلته النهائية - انقلابا لنظام اجتماعى على نفسه، وتدميرا ذاتيا لبنيته: الأمر الذى تداعت منه - وبه - ردود أفعال اجتماعية شديدة، تمثلت - فى جانب منها - فى التمرد على النموذج التاريخى وانطلاق الطاقة الإبداعية لتجوب آفاقا جديدة، فتحررت الرؤى الأدبية من أحادية الزاوية السياسية لتمتد إلى تنوع وتعدد التناول الاجتماعى الواسع لها، وأزيحت جانبا شروط تنظير المقدرة الإبداعية، لتحل محلها قواعد التذوق الجمالى بكل زواياه، وظهرت - لأول مرة - أساليب إبداعية مستقلة متنوعة، تمردت على أصولية القالب الإبداعى الجامد. وكانت تلك كلها ظواهر نقلة هائلة فى التطور الأدبى، دخلت بالأدب الصينى المعاصر إلى تخوم مرحلة جديدة.

* فى تاريخ الأدب الصينى الحديث والمعاصر كله، يمكن تقسيم «الأدباء والكتاب» إلى ثلاث مجموعات محددة:

١ - المجموعة الأولى: هى تلك التى واكبت فترة ظهور «أحاديث الرئيس ماو تسى تونغ فى ياناًن» و «أدب المناطق التحررية الداخلية» والتى عبر أدبها عن الروح النضالى الذى شمل الصين كلها، وتلك الفئة من الأدباء لم تجرب عناء كبيرا فى عبور مرحلة التغيير الاجتماعى آنذاك مثل: جياو شولى، ودينغ لينغ، وجولى بوا، ومافنغ، وكانغ جوا، خسه جينتغ، وليو تشينغ، ولى جى.

٢ - المجموعة الثانية: وهى مجموعة كتاب ما يسمى بـ «نطاق الوحدة القومية»، وهم زمرة من الكتاب ذاع صيتهم فى فترة ازدهار الثورة الوطنية، لكن التغيير الاجتماعى الكبير، وضع أمامهم عراقيل ومشكلات أعاقتهم عن التكيف مع الرؤى الاجتماعية والسياسية والأدبية المحيطة، فآثر بعضهم ترك الساحة الأدبية، وراح البعض الآخر يبحث عن منطلقات إبداعية جديدة، وبقى عدد ضئيل أخذ يجاهد ليكيف طاقته مع شروط الإبداع الجديدة، وبالرغم من إبداعهم أعمالا أدبية عظيمة مثل: «نهر لونغ شيو»، و «المقهى»، و «حكاية البطل الشعبى لى زى تسنغ».

٣ - المجموعة الثالثة: وهى مجموعة الأدباء «الصاعدين»، ومنهم المنتمون لجيل الثورة مثل: «لياغ بين»، و «يانغ مو»، و «تشيو بو»، و «وو تشيانغ»، و «دو بنغ تشنغ»، و «وانغ ون شى»، و «رو جى جيوان»، أو من جيل خرج من أزقة المدن وقنوات المزارع وشق طريقه منفردا مستقلا مثل: «لى تجون»، و «ليو شاو شانغ»، و «تسونغ وى شى»، و «هاوران»، و «وانغ منغ» (المرشح الشاب لجائزة نوبل فى الأدب)، وتعد هذه المجموعة من الأدباء - إلى جانب الأولى -

أغزر وأنشط كثيرا من الناحية الإبداعية.

* أما مسألة العلاقة الجدلية بين الأدب والسياسة فى الصين، فقد تنهبت إليها الاتجاهات النقدية الصينية منذ وقت مبكر جدا، وكانت لأهم المدارس النقدية الصينية فى هذا الشأن وجهة نظر عامة، مفادها: «إن نتاج الإبداع الأدبى لأى زمن، يشكل المحتوى الأساسى لملامح التاريخ الأدبى فيه، وقد تأثرت مسيرة تطور التاريخ الأدبى الحديث فى الصين بكل العناصر الاجتماعية من فكر سياسى واقتصادى إلى نضال طبقى، وتقلبات داخلية هزت أركان الحياة بعنف فى بعض الفترات، وكان لابد لموجات التأثير أن تمتد إلى الحياة الأدبية، مع التسليم بخصوصية تيار التطور الأدبى والتى تنشأ فى إطار منظومة علاقاته الداخلية».

* وقد نشأت علاقة: تواصل، وتبادل، وتطور بين الأدب الاشتراكى فى الصين وبين الأدب القديم، ولم تخرج مسيرة الأدب فى ذلك عن قانون التطور الفكرى والثقافى والفنى، إذ التحم الأدب القديم والحديث مع المعاصر بشوائج الثقافة القومية. فالأدب المعاصر - ذى الصبغة الاشتراكية - استمرار للأدب القومى كذلك، فهو - وإن كان فى بنيته الفكرية يرتبط بالاشتراكية، إلا أنه - من حيث الأسلوب والشكل والنمط، يأتى فى صميم المشروع القومى الصينى، وبتأثير عامل التبادل الفكرى القائم بين الحضارات فقد عُدّ «الأدب الاشتراكى» عنصرا جديدا مضافا إلى الأدب القومى الصينى، وكان ذلك استجابة لظروف تاريخية/ اجتماعية محيطة ثم ذابت الإضافة - بالفهم والتجديد - فى نسيج الأدب القومى لتصبح حقيقة حال لا تتناقض مع المحتوى الأساسى لمفهوم التواصل والتبادل، ثم التطور والتجديد.

* بدأت مرحلة فارقة فى تاريخ الأدب الصينى المعاصر، عشية سقوط حكم «عصابة الأربعة» فى الخامس من أبريل عام ١٩٧٦، إذ اندلعت دفقة حماس هادر من تأثير كبت طويل، ثم ما لبث الحماس أن تألق بعنصر ترحيب شعبى حار، وزاد الإنتاج الأدبى والتلقى الجماهيرى للأعمال الإبداعية التى راحت تكشف ظلام عهد فات، وفى مجال الرواية، كانت أبرز الأعمال: رواية «السيد المدير العام» للكاتب «ليو شين وو»، و «أغنية قلب مخلص» للروائى «شو شويانغ»، و «فى ظلال الصمت» تأليف «تسونغ فو شيان»، و «مهمة مقدسة» تأليف «وانغ يابينغ. ودارت عجلات المطابع بنصوص مسرحية تدفقت مع هدير مشاعر جارفة، توجهت بالعرفان نحو الرعيل الأول من الجيل المسرحى للثورية البروليتارية، فصدرت مسرحيات: «الفجر» لـ «باى خوا»، و «حادث وقع فى شيآن» للكاتب «دينغ إى سان»، وظهرت فى مجال «الريبورتاج الأدبى» مقالات بعنوان «مشاهد جديدة فى أرض آسيوية، وفى ظل ظروف جديدة راحت تتهيأ لتحديث الصين وتنمية قدراتها الإبداعية، ظهرت أعمال متميزة لاقت قبولا لدى جمهور القراء والنقاد والمثقفين من ذلك، مثلا، مسرحية قدمها الكاتب العجوز «تساو يوى» بعنوان: «وانغ شاوجون»، وكانت المسرحية نقلة أدبية هائلة فى فن المسرح التاريخى.

* بتأثير بقايا نكبات زمن اضطراب، مضاف إليها تحديات عصر راهن يبحث لنفسه عن وسيلة للحاق بركب التطور، كان المجتمع الصيني، بدءا من منتصف السبعينات، يموج بمشاعر اختلطت فيها الآمال الناهضة، بصرخات «جراح قديمة»(*)، ومن قلب هذا المزيج جاءت الروايات الآتية: «استيقظ أيها الأخ الصغير» للروائي «ليوشين وو»، و «جراح قديمة» للكاتب الشهير «لو شن هوا»، و «بين الإنسان والشيطان» تأليف «ليو بين»، و «رجل في منتصف العمر» للروائي «تشن رونغ»، و «إعادة ترتيب وقائع ملفقة» للكاتبة «روجي جوان»، ومن المسرحيات: «الذين لم يحضروا» للمسرحي «جياو زيشونغ»، ومسرحية «موعد مع الربيع» للكاتب «تسوى ده جي»، و «القوة والقانون» تأليف شينغ بي، ومن الأغاني والأشعار: «على قمم الموج» للشاعر «إيتشينغ»، و «أغاني شياو تساو» تأليف «لي شو».

* انتهت فترة «القالب السياسي الجامد» في الإبداع الأدبي المعاصر، إذ حدث التحول الكبير وانطلق الأدب نحو أفق تطور جديد تميز بتنوع الموضوعات وتعددية التناول، فاتسع نطاق التعبير ليشمل ألوانا جديدة مثل: «أدب النقد والتصحيح»، و «الأدب الاصلاحي»، و «الأخلاقي» و «العاطفي»، و «أدب السير والملاحم الشعبية»، و «أدب الجراح القديمة»، و «أدب التيار الطبيعي».

* أما ما يسمى بـ «أدب الجراح القديمة» فقد كان أبرز ظاهرة أدبية انتشرت بعد فشل «الثورة الثقافية الكبرى» وهو - بحسب التسمية - يتناول محنة المجتمع الصيني إبان سنوات الثورة في الستينيات، وترجع التسمية، أصلا، إلى أشهر الأعمال الأدبية التي ظهرت بعد انتهاء الثورة، كان عنوانها «جراح قديمة»، وتلتها روايات: «الثمن» و «ماذا أفعل؟» و «الذاكرة» و «حدوتة في ليلة شتوية»، ثم ظهر لون أدبي آخر سمي بـ «أدب النقد والمراجعة»، واحتل مكانة بارزة جدا وكان أكثر تحررا وجرأة من أدب الجراح القديمة، وكان السبب في ظهوره يرجع إلى ميل الرأي العام الصيني إلى المطالبة بتفنيد ومراجعة حقبة زمنية مضت بهدف زيادة الوعي والتبصر لما هو قادم على الطريق.

* وبالرغم من أن موجة ازدهار كل من ظاهرتي «أدب الجراح» و «أدب المراجعة» قد تراجعت قليلا اليوم، إلا أنها مازالت تشهد إنتاجا أدبيا متميزا استفاد من سوابقه فزاد عمقا وأصالة، إذ تخلص من نغمة التنديد بمفاسد الماضي وراح يقترب إلى تأصيل الحس الإنساني، ليصور العلاقة بين قدر الإنسان والزمن ومأساته التاريخية، وثقافته، وشخصيته وتراثه القومي، وكان من الأعمال الأدبية التي مزجت - باقتدار ووعي - بين «أدب الجراح» و «أدب المراجعة» روايتا «شجرة دائمة الخضرة» و «مدافن الجبل»..

* ثم كانت موضوعات «الإصلاح الاجتماعي» هي النتاج الطبيعي لتيار إصلاحي جديد، كانت البداية رواية من تأليف القاص «جيانغ زلونغ»، بعنوان «مذكرات السيد المدير» ولاقت قبولا واسعا بين القراء، كان بدوره يعكس رغبة هائلة في الإصلاح الاجتماعي.

* وكانت الزاوية الاجتماعية هي التي

أدخلت إلى ميدان الأدب موضوعات اجتماعية متنوعة، اقترنت مع ظهور الاتجاه الإصلاحي ثم تخلق منهما معا روح اتجاه أدبي جديد أخذ يقترب من الموضوعات الإنسانية، حتى شهدت تلك الفترة ظهور وازدهار الأعمال التي اتخذت من «المصير»، و «قدر الإنسان»، و «أزماته النفسية» مدارات حركة في فلك الكتابة والإبداع الأدبي، وكان من أهم إنجازات «وانغ منغ» تقديم «القصة ذات المعالجة النفسية» إلى دنيا الأدب الصيني.

* من هنا، تعاظم الدور الجمالي في عرض «ذهنية الشخصيات الروائية» وراحت الأقلام تقطر هما جاشت به نفوس معبأة بمكنون ثلاثة عقود ومسيرة سنوات مرهقة، وكانت شخصيات الأعمال الأدبية مزيجا من البوح والنزيف معا، مثل شخصية «تشانغ سيوان» في قصة «الفراشة»، وكذلك شخصية «تساو شيانلي» في قصة «ألوان مزركشة» تلك الشخصية التي امتطت حصانا وانطلقت على غير هدى في طريق خالٍ، بقلب مهموم وحياة كدرة مخنوقة بسلاسل وقيود، ولا تجد مخرجا للبوح إلا بالحلم المخادع، وتدخل عالم الوهم من خيال يصور لها حصانها المزركش وقد انقلب إلى بُراق ملون برأس فرس وذيل تنين، يصهل ويحمحم ثم ينطلق محلقا في فضاء بعيد.

* لقد قدم أدب المرحلة الجديدة أمزجة ذوق جمالي فريد، واستحدث ألوانا جديدة في الأساليب والخصائص الأدبية عامة، بعد أن خرج على جمود الأسلوب الإبداعي الواحد، ليفتح المجال أمام تيارات الإبداع الفني بكل ألوانها، فاتحا آفاق التطور، الذي كان أولى مراحله، عملية تجاوز ما أطلق عليه «تعديل أفكار التذوق الجمالي».

* وكانت البداية الأولى في هذا الطريق خطوة كبيرة قام بها الأديب «وانغ منغ» في عام ١٩٧٩ متجاوزا الأسلوب الجامد القديم في نقلة هائلة نحو أساليب تذوق جمالي جديدة، ومن حيث الشكل فقد تأثرت قصص «وانغ منغ» بأسلوب «تيار الوعي»، إذ تحولت من أساس تركيبي يعتمد على «الحبكة الدرامية» إلى تركيب آخر يقوم على أساس «الذهنية» مع زيادة ملحوظة في التعبير عن انطباع الحواس، والنشاط العقلي المركب في بنية العمل القصصي، هذا إلى جانب نقلة أخرى في أسلوب الخطاب الروائي الصيني المعاصر، تمثلت في الاتجاه نحو الإنسانية، ولم يكن ذلك يعني تركيز الموضوعات الأدبية في حدود تصوير الشخصيات، وإنما كان يفيد النفاذ إلى السمات المميزة للشخصية، وصولا إلى كنه عالمها الداخلي، وفي سبيل ذلك فقد أسقطت أسلوب السرد الوصفي (النفسي) للشخصيات من بعد ثالث - أي زاوية القاص العليم بالبواطن - ليحل محله الخطاب الوجداني (الداخلي) المباشر للشخصيات في اتصالها الانفعالي الكشفي المباشر مع القارئ.

* وعلى الجانب المقابل، فقد واصل الاتجاه الواقعي لدى كل من: «كاو شياو شنغ» و «جياو شولي» مسيرة تطوره، فقد بقي لديهما القالب الأساسي في الارتكاز على الحبكة القصصية مع كسر إطار «الحكي» القصصي، للتركيز على روح وذهنية الشخصيات لتمثل الثقل الرئيسي في منحنيات الحبكة الدرامية،

لكى تحقق الاندماج بين أسلوب الذهنية «العصرى» والأسلوب التقليدى، وبهذه المزاوجة فإنها تدفع تطور الاتجاه الواقعى وتكسب لنفسها تميزا فريدا فى الوقت نفسه.

* وفى الوقت الحالى، فإن تنوع تركيب فصائل الأدباء، أضافت عناصر تجديد إلى زوايا التذوق الحياتى والجمالى، بما حملت إلى الحياة الثقافية من زاد تجارب خصبة ومتنوعة، فجاءت الأعمال الإبداعية تعبيرا عن أمزجة وأفكار امتدت بطول خط من أقصى طرفى نقيض (من صورحياة جافة مضطربة، وشخصيات قصصية حادة الطبع والمزاج، إلى بساطة مناخ شعبى وشخصيات «أولاد البلد الطيبين») ومن (أسطورية النص الغرائبى - فى قصة «سياط الآلهة» للكاتب «بينغ جى ساى» إلى علمية التحليل النفسى فى روايات الكاتبة «جيانغ جى»).

وفى السنوات الأخيرة ظهر عدد من الشبان المتميزين الذين أضافوا إلى الساحة الأدبية من واقع تجاربهم رؤى إبداعية جديدة، ولقد تميزوا عن جيل أدباء الخمسينيات فى أنهم - ومنذ بداياتهم الأولى - تمردوا على قالب الرؤى الإبداعية الجاهز على أرفف ملفات التنظير الأدبى، وإنما بدأوا حياتهم الأدبية بالوثوب نحو التحرر الفكرى، متجاوزين فى ذلك جمود الرؤى الإبداعية التى رافقت الثورة الثقافية، وقد أضافوا رؤى أدبية جديدة فى إبداعاتهم، بهمومهم المشتركة فى مسألة التوفيق بين المطالب الوجدانية وضرورات الانفتاح الاجتماعى المستجدة، وأكثر من يمثل هذا التيار بين صفوفهم، هو الأديب الشاب «تسانغ تسنجى»، الذى أبرزت قصصه قدرا كبيرا من البراعة فى تصوير المزج المركب من الأصالة التاريخية وروح العصر لينسج منهما معا جوهر رمزيته التى تتميز بها أعماله الأدبية.

* لم تقتصر مسيرة تطور الإبداع الأدبى الصينى على الشكل فقط وإنما اتجهت الرؤية الجمالية إلى إعلاء أهمية الموضوع الجمالى لإبرازه، دون الاكتفاء بالتصوير الموضوعى له. وكانت حركة التاريخ - كالعادة - معطاءة، تقطر فيض إلهام فكرى، استوحته تيارات الأدب الصينى المعاصر لتشكل به ومنه أطر المرجعية: منهاجا ومحتوى، مثل: الأيديولوجية التراجيدية، والمعاناتية، وأدب المراجعة النقدية، والإصلاحية، والحداثية، والانفتاحية، والكونية، والتاريخية.. إلخ.

* كانت «المعاناتية» جيشان وجدان أدبى تقليدى (صينى) عاش نكبة القدر المحدق بالوطن والناس، ثم تفجر محموما أثناء «الثورة الثقافية»، ليجدد الولاء لوطنه والثقة بمواطنيه، أما «المراجعة النقدية» فقد تناولت السياق التاريخى للاشتراكية الصينية من منظور تحول التاريخ الاجتماعى بغرض زيادة الوعى بمسيرة التاريخ الصينى القومى، وهو الأمر الذى منح هذا الاتجاه رسوخا فكريا من ناحية، ووعيا عميقا بالتأصيل التاريخى من ناحية أخرى.

* أما «الحداثية» فقد بصرت الكتاب باتجاه حركة تحديث الحياة الاجتماعية، وهو الاتجاه الذى يدفع تطور الرؤية النقدية والجمالية عند الناس، وفى

الوقت ذاته، فقد ساعدت الحداثية المبدعين، إذ أمدتهم برؤية جمالية شاملة للعالم - بالعرض - إلى جانب المنظور الفكري - الرأسي - للتاريخ.

* وكانت الفكرة «الكونية» للأدب، هى التى أضافت عناصر جديدة فى المحتوى التعبيرى، والأسلوب الشكلى للأدب الجديد فى الصين * وقد امتد أثر تطور النظريات الجديدة، والأيديولوجيات: الاجتماعية، والذهنية، والجمالية، فى الإبداع الأدبى، سواء من ناحية التركيب البنائى، أو من ناحية المحتوى الجوهرى، فقد تحول التركيب السطحى ذى الخط الواحد إلى بناء تجسيدى مركب، وتطور التركيب العاطفى إلى البناء الذهنى، وتبدل الموضوع الرئيسى البسيط إلى الموضوع ذى الأبعاد المركبة، واتجه البناء البسيط لعنصر الشخصية إلى البناء المركب لها، وجاءت ظواهر التطور لتشمل خط التناقض المتشابك وتعدد زوايا السرد، لتضيف بذلك إلى تنوع وتراكب الشكل الأدبى وتوسع من آفاق إدراكه، لتزيد - فى المحصلة الأخيرة - من حداثيته.

* وليست مظاهر التطور والتغير الأدبى فى تاريخ الأدب الصينى المعاصر، سوى بداية - هكذا تقول مدارس الأدب الصينية - ولئن كانت الأعمال الإبداعية المتميزة تتوالى يوما بعد يوم، فما زالت الأرض التى أنبتت براعم التحول الجديد، تعد بحصاد أدبى وفنى وفير.

*** من أهم الأدباء والمبدعين:**

** لوشيون (١٨٨١-١٩٣٦).. ويعد - بحق - عميد الأدب الصينى الحديث، نشأ فى أسرة من المثقفين، قرأ الشعر القديم فى صباه، وتعلق بالفن والتصوير الشعبى، قرأ - إلى جانب الأدب الصينى الكلاسى - العديد من مقتطفات الآداب العالمية، خاض بنفسه فى تجربة الظروف المريرة التى أحدقت بالشعب الصينى فى ريفه وحضره، وفى عام ١٩٠٢ سافر فى بعثة دراسية إلى اليابان، وكانت «طوكيو» فى ذلك الوقت قاعدة لنشاط حزب الثورة الصينية فى الخارج، ثم ما لبث أن انغمس فى غمرة النشاط السياسى.

وفى غمار مجتمع من المثقفين يهتف بحماس لفلسفة «نيتشة»، والمذهب الفوضوى، ووسط عالم هزته بعنف اجتهادات فكرية متباينة بتأثير اكتشاف النظرية الداروينية «النشوء والارتقاء»، تركزت اهتمامات الشاب «لوشيون» حول المنهج العلمى الحديث، فقرأ وترجم لعلماء العصر واهتم - فى فترة مبكرة - بقصص الخيال العلمى، ثم تحول جل اهتمامه - فيما بعد - إلى دراسة الطب، فدخل معهد «شيان تاى» للطب فى اليابان، وتصادف ذات يوم أن شاهد فى قاعة المعهد فيلما «تسجيليا» عن الحرب اليابانية - الروسية وتتابعت على الشاشة مشاهد إعدام عميل مخابرات صينى الجنسية - حسب رواية الفيلم - وانتقلت الكاميرا إلى وجوه المتفرجين الصينيين لتصور ضحكاتهم، دون مبالاة، وهم يشهدون إعدام أحد مواطنيهم وصعق لوشون، وقرر العودة إلى بلده الصين ليعالج روح الأمة بقلمه وفكره، لأن الداء - فى رأيه - قد استفحل بدرجة لم تعد تكفى معها مشارط عيادات الطب والجراحة.

فلما قامت ثورة أكتوبر الاشتراكية فى روسيا، بلغت أصداؤها المجتمع الصينى

وبرزت، فى الأوساط الأدبية الجريدة/ الرمز «الشباب الجديد» وقام «لوشيون»، و «لى داجياو» عام ١٩١٨ بنشر مقالاتهم، وأعمالهم الإبداعية على صفحاتها، ونشرت لهما عدة مقالات وقصص قصيرة، وكانت أول قصة بالعامية الصينية «مذكرات مجنون»، ثم نشرت على التوالى قصة «كونغ إيجى»(*)، القصة القصيرة «الدواء»، وهاتان القصتان، فى مجموعهما تمثلان هجوما على تقاليد المجتمع الإقطاعى البالية مع التعرض لبعض المشكلات الاجتماعية فى مقالات تدعو إلى ضرورة متابعة تيارات العصر الحديث لاستيعابها ثم اللحاق بها، مع التأكيد على ثورية الفكر والثقافة.

وبالجملة، فإن لوشيون واحد من أهم أدباء حركة النضال الوطنى، التى استلهمت الرمز الخالد المتمثل فى ثورة الرابع من مايو الثقافية، وقد بلغت قصصه القصيرة نيفا وعشرين قصة، اقتصرت المعالجة فيها على شخصيتين اثنتين فقط، هما: الفلاح والمثقف، وكانت قضية الفلاحين من هموم شبابه المبكر، ويتجلى ذلك واضحا فى أعظم رواياته: «الوقائع الحقيقية فى قصة أكيو»، و «مسقط رأسى»، و «السعادة»، أما شخصية المثقف الصينى، فقد ركز على بعديها الاجتماعى والتاريخى فى قصصه الآتية: «حديث الحانة»، و «اليتيم»، و «الحادثة»، إلى جانب بعض من الشعر المنثور، فى مجموعة أطلق عليها عنوان «زهور برية».

وعندما تأسست جمعية المبدعين الصينيين «اليسارية» عام ١٩٣٠ وكانت أنشط منظمة تباشر أعمالها فى الحزب الشيوعى الصينى، كان توقيع «لوشيون» يتصدر قائمة المؤسسين، وتوالت أنشطته الاجتماعية والأدبية، ويغلب على أعماله الطابع الثورى التفاؤلى، وفى ١٩ أكتوبر عام ١٩٣٦، توفى فى مدينة شنغهاى.

**** ماو تون (١٨٩٦ - ١٩٨١)**

كان من أبرز أعضاء الجمعية اليسارية للأدب. نشأ فى بيئة متفتحة، وقرأ كلاسيكيات الأدب الصينى وهو فى سن صغيرة جدا، وفى المسافة بين مناخ البيئة المتفتحة وجمود الدراسة الكلاسيكية - وبإضافة عنصر ثورة شينهاى (١٩١١) وتداعياتها فى نفوس الشباب - نضجت شخصية ماو تون، حتى أنه التحق بجامعة بكين فور الانتهاء من دراسته الإعدادية المتوسطة، والتحق فور تخرجه بدار نشر شنغهاى كرئيس للتحرير، وبدأ نشر مقالاته فى مجلة «الطلبة» ثم انغمس فى غمار الحركة الأدبية الجديدة بعد حركة الرابع من مايو، وكانت سلسلة مقالاته الأولى التى دعا فيها إلى أن يكون الفن دافعا للتقدم الإنسانى، وقد عارض الأدب القديم ونادى بالتطور مما خلق حساسيات مضادة له فى مواقع مناوئة، وترتب على ذلك فقدانه لوظيفته كمحرر أدبى.

ومن المحاولات الأدبية المبكرة لـ «ماوتون»، وحتى ذيوع شهرته كأديب مرموق، فقد أصدر عدة دراسات ومقالات أثناء عمله فى رئاسة تحرير مجلة (القصة) الشهرية، وقدم باكورة ترجمات، وكان يركز فيها على الأدب الروسى (التقدمى) إلى جانب الأدب الكلاسيكى

للشعوب المقهورة فى شمال وشرق أوروبا، ولما كان المذهب الطبيعى فى أوروبا - آنذاك - يفاخر بكتاباته المستلهمة للواقع بينما مجتمع الأدب الصينى يكاد لا يدرك الفرق بين «الواقعية»، و«الطبيعية»، فقد أخذ ماو تون يترجم الأدب الواقعى الأجنبى، وفى الوقت ذاته، فقد راح يدعو إلى «الطبيعة اليسارية»، وفكر فى أن يستخدم وصف «الموضوعية البحتة» للمذهب الطبيعى، ليقضى به على الظواهر الخيالية التى كانت تتبدى بين حين وآخر فى الأعمال الإبداعية حينئذ، وكانت تلك مهمة بالغة الصعوبة فى وقتها.

وفى عام ١٩٢١ انخرط ماو تون فى العمل الثورى، والتحق بخلية شيوعية فى مدينة شنغهاى، فهو إذن من جيل الرواد الأوائل فى الحزب الشيوعى الصينى، وقد كتب رواية «الانهيار» فى الفترة من خريف ١٩٢٧، وحتى ربيع ١٩٢٨ وضمنها موضوعات حول أفكار وتجارب شباب المثقفين من أبناء الطبقة البرجوازية، وفى عام ١٩٢٩، بدا أن أحزانه القديمة وجدت طريقا للخلاص، لكن أحداث القصة توقفت عند أحداث عام ١٩٢٥ ولم يكملها، بالرغم من أن آخر سطور الرواية لا تصور نهاية طبيعية، إلا أن شيئا من الاكتمال يصبغ لهجة القصة فى بنيتها الإجمالية. وفى عام ١٩٣٢ كانت طاقته الإبداعية فى أوجها، فكتب رائعته القصصية الطويلة «وقائع منتصف الليل»، وأكد فيها على مكانته الكبرى فى تاريخ الصين الأدبى ككاتب متميز بمنهج «الواقعية الثورية».

وأصبح ماوتون أول وزير للثقافة بعد قيام جمهورية الصين «الشعبية»، واختير رئيسا شرفيا للمؤتمر الثقافى الرابع لاتحاد الأدباء الصينيين المنعقد فى نوفمبر ١٩٧٩.

وفى فبراير ١٩٨١ توفى فى بكين.

ويمكن القول بأنه واحد من الرواد الثلاثة الأول للتاريخ الأدبى الصينى الحديث (إلى جانب لوشيون وكومو روه».

** كومو روه (١٨٩٢ - ١٩٧٨)

ولد فى مقاطعة سيتشوان جنوبى الصين، وقرأ فى الشعر الصينى القديم، إذ طالع فى سن مبكرة أمهات الشعر الكلاسيكى الصينى مثل «كتاب الشعر القديم» و«شعر دولة تانغ»، وكان من أثر ذلك أن تفتحت قريحته لنظم الشعر واتسعت مداركه بفضل بعض الإصلاحات التى تمت فى عهد الحكم الإمبراطورى لأسرة «تشينغ».

ولما كان الشاب «كوموروه» قد تأثر فى أول صباه بالأفكار الليبرالية، فقد راح يتمرد على النظام التعليمى البالى الذى كانت تنظمه الأكاديميات الصينية - وقتئذ - فطرد من المدرسة، وفى عام ١٩١٣ قصد اليابان للدراسة وتخرج بعد ثلاث سنوات ليواصل دراسة الطب فى أكاديمية «فوكانغ»، ثم عاد إلى شنغهاى عندما أحس بأن اليابان جرحت الكرامة الوطنية لبلاده بمعاهدة ذات بنود ظالمة.

كانت فترة دراسته فى اليابان قد أمدته برصيد ضخم من القراءات فى الآداب العالمية، ثم جاءت ثورة أكتوبر الروسية وحركة الرابع من مايو الثقافية الصينية فامتلأ إرادة وتمردا وراح ينشر قصائده

الشعرية الأولى فى جريدة «الأخبار الجديدة» الصادرة فى شنغهاى.

وكانت الفترة من نهاية ١٩١٩ وحتى أواسط ١٩٢٠ هى أكثر فترات إبداعه ازدهارا، فأصدر فى ١٩٢١ مجموعة قصائده الرائعة بعنوان «الآلهة»، وبها وضع أقدامه على أول الطريق.. وكانت تلك هى أول خطوة نحو النهضة الشعرية الحديثة، وصارت له مكانته المتميزة فى ساحة الأدب الصينى الحديث.

وتقلد مناصب عديدة فى مجالات الفنون والآداب الوطنية، وبعد قيام حكومة الصين الجديدة، واصل إبداعه الشعرى المتميز، وكان من أبرز الرواد المستنيرين فى دعم قضية الاشتراكية أثناء مراحل الكفاح الوطنى فى بلاده، وفى يونيو ١٩٧٨ مات بعد أن ترك رصيدا هائلا من القصائد الشعرية والأعمال المسرحية والدراسات التاريخية والأدبية حول التراث الأدبى الصينى القديم.

**** لاو شى (١٨٩٩ - ١٩٦٦)**

اسمه الأصلى «شو تشينغ شون». ولد فى بكين، فى أسرة فقيرة، تولت الأم أمرها فى غياب الزوج المتوفى، وكان للأم عميق الأثر فى نفس الطفل «لاو شى»، الذى كان يميزه عن زملاء جيله من أدباء حركة الأدب الكبرى نشأته الفقيرة فى قاع المجتمع، مما جعله يعيش بنفسه مرارة شظف الحياة، مما زاده تعاطفا مع المشاعر القومية الجارفة، وتجلى ذلك - بوضوح - فى موضوعات أعماله الأدبية.

كان قد تخرج فى مدرسة المعلمين وهو فى التاسعة عشرة من عمره، وعمل فى المجال التربوى، ناظرا لمدرسة ابتدائية، وعندما قامت حركة الرابع من مايو، كان مشغولا بوظيفته فلم يشترك فى نشاطها على نحو مباشر، وإنما اكتفى بمطالعة صحفها والتأثر من بعيد بتيارها.

وقد أيقظ شعار الثورة الثقافية المناهضة للإمبريالية والإقطاع فى وجدانه، كوامن تجاربه الواقعية، ذلك أن الثورة ألهمته لغة، وهدفا، ونموذجا للكتابة. وقد عبر هو نفسه عن ذلك بقوله: «إن الثورة المناهضة للإمبريالية علمتنى أن أحترم مواطنى بلدى، وعملتنى كذلك احترام الإنسان والذات الإنسانية، وعلى أساس هذه المعرفة قامت كل أفكارى ومشاعرى ولغتى الخاصة».

أول أعماله الأدبية كانت قصة قصيرة، بلغة مختزلة، بعنوان «الجرس الصغير» كتبها فى الفترة مابين عامى ١٩٢٢ و١٩٢٣، لكن التاريخ الذى يمكن توثيقه، بوصفه بدايته الحقيقية فى عالم الأدب فهو عام ١٩٢٤، وهى الفترة التى عمل بها أستاذا للغة الصينية فى قسم الدراسات الشرقية بالجامعات البريطانية.

وتضافرت عوامل كثيرة منها الاطلاع على الأدب الإنجليزى وظروف الاغتراب والحنين إلى الوطن، فهيأت له كتابة أول رواية طويلة له، وكانت بعنوان «فلسفة العم تشانغ»، ثم أتبعها بروايتيه الطويلتين «هكذا تحدث السيد تشاو، و «آرما».

وفى طريق عودته من انجلترا مر بـ «سنغافورة» وهالته بشاعة الإمبريالية البريطانية، وبتأثير مشاعر وطنية جارفة كتب مجموعة من القصص القصيرة، بعنوان: «عيد ميلاد شيابو»، وفى ١٩٣٢ كتب رائعته: «مذكرات فى

مدينة القطط» وهي من القصص الخرافي.

وفيما بعد، فقد راح «لاو شي» يتخذ موقفا هامشيا في الأمور السياسية، الأمر الذي حجب عنه قدرا كبيرا من الإدراك الجاد أو الاطلاع المعقول على سياسة الثورة، وبالرغم من مشاعره الوطنية المخلصة، إلا أنه ظل متشككا في إمكانية الثورة على التغيير وإزاحة الواقع الأليم، تزايد إحساسه بالمرارة بسبب اليأس في إيجاد مخرج مأمول من وطأة الظروف، وهكذا كانت لغته الرمزية في قصة «مذكرات مدينة القطط» تعبيرا وتجسيدا لمشاعره الجياشة.

وقد ظهرت ترجمات مختلفة لهذه القصة منذ بداية الستينيات في كل من روسيا والولايات المتحدة، ونشرت أكثر من ترجمة، إحداها قام بها «جيمس ديوى James Dewy» في الولايات المتحدة عام ١٩٦٤، والأخرى ترجمة كاملة في ١٩٧٠ قدمها «ويليام ليل William Lyell»، وفي عام ١٩٨٠ أدخلها الناشرون اليابانيون في «الموسوعة الكبرى للخيال العلمي».

وهناك آراء نقدية صينية تعدها أول قصة تتناول «الخيال العلمي» في تاريخ الأدب الصيني كله.

وقد تحقق نضجه الفني بصورة مكتملة في قصته التي صدرت عام ١٩٣٣، بعنوان «الطلاق»، أما رائعته الشهيرة «جمل شيانغزي» فهي العمل الروائي الكبير الذي كتبه في ١٩٣٦، وتواكب مع استقالته من المجال التربوي ليتفرغ كاتبا محترفا منذ ذلك الحين.

** باجين

اسمه الأصلي «لي شاو شانغ». ولد عام ١٠٤ في أسرة يعمل كل أفرادها بالوظائف الحكومية في «سيتشوان» بجنوب الصين. وشهد بعيني طفولته مفاسد الحياة الإقطاعية، ففي المكتب الحكومي الذي يعمل به والده كان يلمس مظاهر البيروقراطية المتعالية والظالمة في كثير من الأحيان، فتبدت في أعماقه كراهية شديدة ضد النظام الإقطاعي بأسره، كانت الحركة الثقافية الجديدة قد قامت، ودفعت إلى المجتمع الصيني بأفكارها المناهضة للإمبريالية المنادية بالديمقراطية الجديدة - ثم بالاشتراكية فيما بعد - ووسط مناخ معبأ حتى آخره بالجدل بين الأفكار المختلفة، راح باجين يتلمس طريقه نحو آفاق بدت متضاربة، ثم أدرك - على نحو ما - خصوصية تجربته الواقعية في طفولته وزخم إحساسه المثقل بها، وأخيرا وجدت مشاعره مرتكزا فكريا يستند إلى تفسيرات نظرية، ثم تعززت مراجعه الفكرية أكثر بانخراطه في حومة النضال الاجتماعي.

وكانت «النقلة» الفكرية والعقلية الهائلة في حياة باجين. وفي عام ١٩٢٣ خرج هاجا (أو قل فارا) من عزلة بلدته - سيتشوان - طالبا التنوير في شنغهاي - وهي في ذلك الوقت مركز نشاط ثقافي هائل - وفي عام ١٩٢٧ ذهب في بعثة دراسة إلى فرنسا، وراح يبحث بشغف عن حقيقة التحرر الاجتماعي.

ومن بين كل الفلسفات والاتجاهات، كانت «الفوضوية» هي التي تسلطت على عقل وقلب باجين، وكانت الفلسفة الأثيرة لديه، سواء قبل أو بعد حركة الرابع من مايو، وقد وجد ما يغذي تلك النزعة في

مسرحيات «لياوكنفو»، فلما قامت الثورة الأدبية جلبت معها الاتجاه العلمي والأفكار الديمقراطية والاشتراكية وراحت عجلات المطابع تدور بأفكار واتجاهات متباينة - ومتصادمة بعنف في معظم الأحيان - وتزايد الإقبال على المعارف، والاطلاعات الأجنبية، ولم يكن متاحا لشباب ثائر أن يفرق بدقة بين حدود الفوضوية، والاشتراكية، أو بين الفردية والجماعية، وظلت حيرة وحركة الأفكار تتجادل وتتخاصم، حتى كان الاتفاق الجمعي على الماركسية - اللينينية وحدها منهاجا للحقيقة وسلاحا مدافعا عنها، من وجهة نظر داخلية.

ويمكن القول - عامة - إن الفوضوية «أو اللاحكومية» التي آمن بها باجين واتخذها منهاجا يحتقر به كل سلطة ويسخر به من كل قيد، دفعته إلى الاعتقاد بأن الملاذ يكمن - أخيرا - في الثورة الديمقراطية للخلاص من ربقة الإمبريالية، والإقطاع، وقد بدا ذلك واضحا في أعماله الإبداعية التي تميزت بالانسلاخ عن الفكر الصيني التقليدي. وفي الوقت نفسه فإن ذلك الاتجاه أعاق باجين - في كثير أو قليل منه - عن فهم نظرية الاشتراكية العلمية وحركة الثورة الشعبية بقيادة الجبهة البروليتارية، وفي وقت من الأوقات، فإن تمسكه الزائد بأفكاره، جلب إليه شخصيا وإلى إبداعاته تأثيرات سلبية.

ومع ذلك، فقد بقيت توجهات باجين وطنية نزيهة، إذ كان همه الأول تحرير إرادة بلده ومواطنيه، وكانت تلك هي المرتكز الأساسي للمسألة الوطنية الصينية.

نشرت أول أعماله الإبداعية في يوليو ١٩٢٢، في جريدة «الأدب الأسبوعي»، وملحق «الأخبار الجديدة»، ولم تكن في مجموعها سوى مقاطع من الشعر وبعض المقالات، إلا أن حياته الأدبية الحقيقية بدأت في عام ١٩٢٧ أثناء بعثته في فرنسا، وبتأثير مشاعر الوحدة والاغتراب والأفكار الفوضوية، فراح يتأمل ويرتب أوراق خواطره حتى خرجت إلى الوجود روايته الطويلة الأولى «العدم»، وكان ذلك في عام ١٩٢٨. وفي أوائل ١٩٢٩ راح يكتب القصة القصيرة، فلما دارت رحى حرب المقاومة ضد اليابان كان مجموع قصصه يزيد على الستين، من أشهرها: «الحقد»، و «الجنرال»، و «النور»، ومعظم أبطال قصصه شخصيات من ذوي جنسيات مختلفة: فرنسيون، روس، إيطاليون، بولنديون، يهود، يابانيون، كوريون، يتميزون جميعا بروح السخط والثورة، ولا تعتمد خلفيات قصصه أي توثيق تاريخي إلا القليل منها، أما معظمها فيستقي مادته من مجموع مشاهدات باجين وعلاقاته وصداقاته الفكرية والشخصية.

فلما قامت الثورة الأدبية، وزاد الاتصال الفكري الصيني بالعالم الكبير من حوله، وتغير الشكل والمضمون الأدبي، ودخلت من باب التطور موضوعات وأنواع أدبية جديدة، صارت قصص باجين مثالا نموذجيا جيدا.

أما قصص باجين التي تناولت الأحوال الداخلية فقد أبرزت التناقضات الكبيرة التي كان يعم بها واقع حال المجتمع الصيني، من نماذج قصصه في هذا المجال:

«الموقد»، «العودة إلى الريف»، «ليلة مقمرة»، «حادثة صغيرة»، «الأب العائد بحذاء جلدى جديد»، «أمطار ربيعية».

وله كذلك العديد من المقالات المنشورة التى تناولت موضوعات شتى مثل: المذكرات الشخصية، والرحلات، «خواطر قلمية»، «دراسات أدبية»، خطابات، «سيرة ذاتية».

من بين كل أدباء العصر الحديث فى الصين، يعد باجين أكثر كاتب قدرة على الخطابة المباشرة والتواصل مع قارئه فى حميمية وبساطة ووضوح، ومن أروع وأشهر أعماله على الإطلاق، الثلاثية الشهيرة: «الأسرة»، «الربيع»، «الخريف» التى انتهى منها فى عام ١٩٤٠.

وهو واحد من أعظم الكتاب الصينيين إسهاما فى تطور الأدب الصينى الحديث، وكانت آخر الجوائز الأدبية التى حصل عليها: وسام الشرف الفرنسى عام ١٩٨٣، وهو أيضا الكاتب الصينى العجوز المرشح لجائزة نوبل فى الأدب منذ سنوات طويلة.

* هوامش ومراجع

(*) «حركة الرابع من مايو» هى الحركة التى قادت الشعب الصينى لإسقاط الإقطاع والإمبريالية، وكان الوقود الذى يلهب قواها هو مثقفو الثورة الصينيون ممن حملوا بذور الفكر الماركسى (بوحى من ثورة أكتوبر الروسية).

وكان طلبة جامعة بكين قد قاموا بمظاهرات عارمة ما لبثت أن عمت أنحاء الصين فى ٤ مايو ١٩١٩ احتجاجا على القرارات الظالمة التى أيدت ضم اليابان لمنطقة «شاندونغ» الصينية، وكانت تلك الحركة هى التى عجلت بتأسيس الحزب الشيوعى الصينى.

* "THE ENCYCLOPADIA AMERICANA" American International Edition, Vol 6, GROLIER incorporated 1993. U.S.A.
(p.p. 583 - 584)

* «أصالة الثقافات» مجموعة مقالات من مطبوعات اليونسكو - ترجمة: حافظ الجمالى، مراجعة د. يوسف مراد - دار الفكر العربى ١٩٦٣. (ص ٣٩ - ٨٩)

الهوامش

(*) كانت تلك ومازالت من النقاط الشائكة فى مسألة الأدب الصينى الحديث. منزلقا وعرا يصعب تفاديه، حتى أن الشرك - وبتأثير الغواية جر إلى حبائله مرجعيات - لها هيبتها العالمية، ولم تسلم من ذلك دائرة المعارف الأمريكية مثلا، وهى تؤرخ للأدب الصينى، فإذا بها تضيف إلى مقدار الخلط أكثر مما تمحص بمعيار الرصد الموضوعى السليم.

راجع "THE ENCYCLOPADIA AMERICANA" American International Edition, Vol 6, GROLIER incorporated 1993. U.S.A.
(p.p. 583 - 584).

ولست فى مجال تقييم الموسوعة الأمريكية، لكن أمانة المرجع كانت تفرض الإشارة إلى التكتل الأدبى الجماعى اللاحق على الغزو اليابانى، لكنها أغفلت ذلك التوثيق التاريخى بالرغم من أهميته فى تعاظم دور الشيوعيين والحركة اليسارية فى الأدب الصينى إبان



الغزو، كما أغفلت نقاطا أخرى ليس هذا مجال النظر فيها».

(الباحث)

(*) صحيفة أخبار «تيان جين» في ١٩٧٩/١/٤ مقال بعنوان: «أحاديث نقدية حول أعمال الأديب «جياو شولى.».

(*) هذا الاسم «جراح قديمة» كان عنوان رواية أدبية ذاعت شهرتها في تلك الفترة، وصار النقاد الصينيون يؤرخون بها بدء مرحلة جديدة في الأدب الصيني المعاصر.

(*) نشرت «أخبار الأدب» في عددها رقم ٢٦ بتاريخ ١٩٩٤/١/٩ ترجمة كاملة لهذه القصة عن اللغة الصينية مباشرة، وكان مضمونها يهاجم النزعة الكلاسيكية في اللغة ونمط الحياة.

تحيـــة

# غالى شكرى يخرج علــى النصّ

د. نزار العانى

فى مقال سابق تحدثنا عن مدخلين أو مفتاحين رئيسيين تمحور حولهما كتاب الدكتور غالى شكرى «الخروج على النص»، كتمهيد وخاتمة لمتن يريد الإمساك ببرهة حضارية تعين الأمة العربية على الخروج من عصر والدخول إلى عصر مختلف، متجاوزة بذلك برهة الهزيمة إلى زمان آخر تتحقق فيه صبوتها التاريخية، للحضور فى مشهد قائم تكتنفه التعقيدات، ويتسربل بالغموض، وتتداخل فيه المعايير إلى درجة يصعب معها ضبطه داخل أحكام ختامية.

يتألف هذا «المتن» من تتابعات مستمرة، يرصد الباحث فيها بأدوات التحليل معالم «النهضة والسقوط» على مسار التاريخ، فى الفكر والثقافة والممارسة السياسية، والتحديات التى واجهتها مصر ـ وربما أقطار عربية أخرى ـ لبناء دولة حديثة.

ماهى الصعوبات أو العقبات التى تقف حائلا بين مصر ـ أو غيرها من الأقطار العربية ـ وبين بناء نموذج تحديث دولتى (من دولة).

يقول الباحث غالى شكرى: «فى أوضاع العالم المتخلف، بل العوالم المتخلفة، تزداد الحاجة إلى أدوات علم اجتماع المعرفة، لأن الخروج على النص، أو ما يمكن تسميته فى السياق الاجتماعى بصراع النصوص، يصبح ظاهرة لها ثقلها النوعى فى مدار التطور. الدولة فى العالم المتخلف إما غائبة كليا ومازال المجتمع فى الطور القبلى، وإما حاضرة بشكل متضخم ومازال المجتمع فى طور اندماج السلطات: الماورائية والزمنية، فضلا عن التشريعية والتنفيذية والقضائية»(١).

إن الصعوبات التى تواجهها مصر تنبع

من تعارض النصوص وتشابكها وما أفرزه هذا التشابك من تعقيد شديد فى بنيتها الاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية. فهى «دولة قديمة أثقل التاريخ كاهلها»(٢). وقد ظلت إلى وقت قريب «دولة مسلوبة السلطة الوطنية لمئات السنين»(٣). وقد أنجزت المؤسسة العسكرية مع عبدالناصر عملية اندماج السلطات أولا ثم الفصل بينها ثانيا، وتمخض تاريخها عن محاولات جريئة لبناء عقد اجتماعى يصونها من العبث، تبدى فى صورة دستور وضعى يكفل لها النماء، بعيدا عن صورة الدولة الثيوقراطية المحكومة بالحق الإلهى، وتميزت مصر على مر التاريخ بموقع استراتيجى فريد أصبح ناظما أساسيا لدورها السياسى والبشرى إقليميا وقاريا.

إن هذا المشهد الزمانى لمصر بنصوصه المتتابعة، وما اندخل فى هذا المشهد من عناصر ومؤثرات دفينة ما ورائية (مصر الفرعونية والقبطية والرومانية والإسلامية فاطمية كانت أم مملوكية، ومن تتابع قسرى لمظاهر استعمارية متعددة عثمانية وفرنسية وإنجليزية، ومن تجاور لإثنيات حاكمة مختلفة عربية وتركية وألبانية)، جعل من مصر حالة مركبة وفريدة.

ورغم كل الجهود المبذولة لتحديث الدولة منذ نابليون ومحمد على وجمال عبدالناصر، فقد آلت الأمور بدخول إسرائيل إلى إحداثيات المشهد إلى خلل فادح، كانت ذروته هزيمة ٦٧ والتى أسست لولادة حالة مستعصية، تنوس بين النهوض والسقوط، موزعة بين مشروع قومى عربى وحدوى (وحدة سوريا ومصر ١٩٥٨) ونكوص قطرى وانكماش شعبى معلن ومستتر (اتفاقيات كامب دافيد)، وترددت قبلها كل محاولات العثور على نص يقيلها من عثراتها (ثورة عرابى وسعد زغلول والتجديات الثقافية الفكرية التى طرحتها مشاريع الأفغانى ومحمد عبده)، مما جعل مصر تعيش وضعا تاريخيا حرجا أثمر اليوم وأنتج حالة من الضياع وفقدان الهوية والخيبة واليأس والفقر، كلل الشارع المصرى بخيمة الإرهاب والعنف، والانقلاب على محاولات التحديث والبحث المستميت عن حل لاستقصاءات قاهرة، والعودة إلى خلاص تراءى فى نصوص أمراء جماعات الإسلام السياسى، ومرورا ببعث كل التجارب الأخرى المفترض أنها تنطوى على حلول (الليبرالية - الاشتراكية - الأممية - الماركسية - الديمقراطية):

لقد أثمر هذا الصراع بين النصوص وعلى النصوص عن تغييب كلى للمرجعية المعرفية فى الفكر والسياسة والاجتماع والاقتصاد، واقتضى ذلك من مصر أن تخرج على النص، بحثا عن ديمقراطية ضائعة، ورفضا لكل أشكال القمع، ولإحلال الوعى السياسى والثقافى الموضوعى محل الوعى الزائف الذى أورث مصر كل أشكال الانقسام والتمزق.

يعتقد الدكتور غالى شكرى أن هذه المفارقة المحزنة والمرعبة فى آن معا، أدت - حسب رأى بعض الفرقاء - إلى انقسامات مأساوية على صعيد السياسة والفكر والثقافة والتنظيمات، أفلت معها الشارع من كل محاولات الضبط والتوجيه. وقد رفض البعض مقوله الانقسامات أى أنهم

حشروها فى حالة من التبسيط السطحى. «وهكذا، فالفريق الأول يرى أن هناك انقساما كبيرا واحدا دائما وثابتا لا يتغير بتغير المراحل أو الأنظمة»(٤)، و «الفريق الثانى لا يجد أصلا أى انقسام بعد مجىء الثورة الوطنية»(٥). ويعلق غالى شكرى على هذه المفارقة قائلا: إن «أية محاولة لإنكار الانقسام الثقافى كأية محاولة للمبالغة فى توصيفه، لا علاقة لأى منها بواقع الحال..»

وواقع الحال أن هناك شرخا عميقا بمشروع «النهضة العربية» والتى «تعرضت منذ الهيمنة العثمانية والحروب الصليبية والاستعمار الغربى الحديث إلى المشروع الصهيونى المعاصر، لمحاولات حثيثة من الداخل والخارج لإجهاضها المرة بعد الأخرى، فى هذا القطر أو ذاك.. حتى وصلنا سلبا إلى الحال التى جسدتها حرب الخليج وحرب لبنان»(٦). إن سقوط المشروع النهضوى اقتلع الهوية القومية من جذورها، وزلزل الواقع الاجتماعى، واجتث الفكر من سياقه، وجذر حالة التبعية والإلحاق، وأعاد خلط الأوراق إلى الدرجة التى جعلت من «الصهاينة أنفسهم، أكثر من جيران متساويى الحقوق والواجبات، وهذا هو منطوق الإجماع العربى والإسلامى من فاس إلى الدار البيضاء قبل مفاوضات مدريد بأكثر من عقد كامل»(٧).

إن الآفة التى تمثل المدخل الصحيح لفهم الأوضاع المنهارة هى ذلك الانقسام الثقافى المريع الذى جرد الشخصية العربية من قوامها التاريخى، وهذا الانقسام لا يتجلى فى البرهة الحضارية الراهنة بل يمتد إلى الماضى البعيد، ليخرج من قمقمه اليوم كجنى الأساطير، متمثلا فى المصطلح الذى يدور اللغط حوله منذ أكثر من ربع قرن وهو «التراث والمعاصرة»، وأيضا حلقة الزار السياسية التى جعلت من قومى متمركس كصدام حسين يظهر على حين غرة كأمير جماعة متطرف، يحمل بيده كتاب «معالم فى الطريق» لسيد قطب عوضا عن كتاب «فى سبيل البعث» لميشيل عفلق! وهو على الحالين يبدو مرفوضا من قبل الأزهر ومن دمشق وموسكو معا!

### المعادلة الأدبية للمظاهر الفكرية

يبدو حلم النهضة فى الأوضاع الضبابية فكريا وسياسيا واجتماعيا وكأنه الهدف الاستراتيجى الوحيد لهذه الأمة الباحثة عن ذاتها منذ سقوط الدولة العباسية، وتجريد الخليفة رمز السلطة من حاكميته لصالح حاكميات متبدلة وفقا للظروف ومواقع موازين القوى. وقد سارع الأدب، كنموذج ومعيار ثقافى إرشادى واستطلاعى للتعبير الصارخ عن هذا الحلم فى العصر الحديث، وتمخض حلم النهضة «باستزراع الرواية بدلا من المقامة، والقصة القصيرة بدلا من الحكاية، والمسرح بدلا من القراقوز وخيال الظل، والسينما بدلا من صندوق الدنيا»»(٨). وما أنجزه الأدب عجز عنه الفكر السياسى بما فيه العنوان الناصرى ذاته، رغم علامات الصحة البادية ظاهريا فى قسماته. لقد غرقت سفينة التحديث فى أوحال الواقع الاجتماعى المتردى الذى لم يستجب ولم يرتكس للمطالب النهضوية. فى الغرب لعبت البرجوازية

دورها التاريخي الحاسم في توجيه وقيادة معركة التحديث والتقدم، «أما في بلادنا، فقد اختلف الأمر تماما، إذ ـ تبرجز ـ الإقطاع القبلي العشائري نفسه، بالاعتماد الكلي على تكنولوجيا الغرب ورأسماله المالي. لم تكن هناك كشوف ولا اختراعات تعكس احتياجا اجتماعيا لدى شريحة تجارية أو صناعية جديدة، وتتطلب تنظيرا فكريا يتناقض جوهريا مع الأبنية الأيديولوجية السائدة»(٩). وهكذا آلت كل مشاريع التحديث للسقوط بين فكي كماشة قاسية، طرفها الأول موقف الغرب المزيف في طبيعة وتنظيم صدقاته التكنولوجية الممنوحة، وطرفها الثاني علاقات إنتاج وقيم اجتماعية محلية راسخة. ولبست هكذا مشاريع التحديث ثيابا فضفاضة غير لائقة، بانت من تحتها كل العورات الفكرية المستترة والكامنة.

وظهر البون شاسعا محكوما بالاسترخاء، بين مشروع عبدالناصر القومي وبين شعار دولة «العلم والإيمان» ووصف «الرئيس المؤمن» الذي أطلقه السادات.

وفي هذه المسافة أو المتاهة أو الجدل النظري، تميعت الأصول، وضاعت المعالم، وبرزت سمات فقدان الهوية، عاكسة تلك الظلال المأساوية للنزاع التاريخي بين تيار ابن رشد وتيار الغزالي، والذي يتكرر اليوم في صورة فاجعة لانفراط «العقد الاجتماعي بين الحاكم والمحكوم وبين المحكومين وبعضهم بعضا»(١٠).

ما الذي يجري على البر الممتد من الماء إلى الماء؟ من هو الضحية ومن الجلاد؟ من المتهم ومن القاضي؟ من هو الخارج على النص؟ «هل هو السادات أم خالد الإسلامبولي؟ هل هو توفيق الحكيم أم الشيخ متولي الشعراوي؟ هل هو لويس عوض أم الأزهر؟ هل هو محمد حسنين هيكل أم موسى صبري؟ هل هو شكري مصطفى رئيس تنظيم التكفير والهجرة أم الشيخ الذهبي، وكلاهما أعدم، الأول بيد الدولة والثاني بيد الأول؟»(١١).

إن الصورة القاتمة تتعدى الأشخاص، والتي يبدو فيها أن «الجميع يطاردون الجميع»(١٢) ولكنها صورة النصوص المتناقضة، حين يحتمي كل فرد بنص محدد، غير قابل للتأويل، وممتنع على حق الاجتهاد، وتدفع الديمقراطية الشهيدة من دمها، ذلك الثمن الفادح، وتدفع الأمة من روحها كفارة غياب الحوار العاقل بكل درجاته القابلة للترشيد. إنها أزمة مستحكمة بتلابيب الجميع بدت ذورتها في هزيمة ٦٧ الشاملة.

### • الإسلام السياسي

إن الفصل الثاني في كتاب غالي شكري والذي يحمل عنوان «فردوس خير الأمم»، هو أهم فصول هذا الكتاب المهم. ذلك لأن قضية «الإسلام السياسي» قضية شائكة حقا، وهي إشكالية ـ وستبقى ـ على المستوى التاريخي والمعرفي والأيديولوجي والتنظيمي والسياسي والاجتماعي والحضاري.

إنها مسألة المسائل وعاتق الميزان. ولأنها كذلك فنحن نتفق مع غالي شكري أحيانا ونخالفه الرأي في أحيان أخرى، وإن كانت المسألة في النهاية عنده وعندنا تكمن في سويات الفهم والإدراك والتأويل والتفسير لجملة متعارضة من

النهوص الزمانية والروحية.

هل نشأت الإشكالية من التقابل بين الإسلام والغرب؟ أم أنها نتيجة للتقابل بين الدين والعلم والروح والتكنولوجيا؟ هل هو انشطار المصطلح وتشظيه بين دارتي الأسباب والنتائج، وبمعنى آخر هل يعتبر الإسلام السياسي هو السبب لما يحدث أم أنه نتيجة لما يحدث؟ هل ينطوي المصطلح في طبيعته على تضاد مابين مفهومي الإصلاح الديني والإصلاح الاجتماعي؟ هل لهذا المصطلح علاقة عضوية بما يحدث على الصعيد الكوني من متغيرات راديكالية في الأيديولوجية والمعلوماتية والاقتصاد والسياسة أم أنه مسألة محلية؟ وإذا كان الإسلام السياسي هو الجنين الشرعي المحمول في الرحم العربي، فلماذا السؤال عن ولادته، كانت الولادة طبيعية أم عن طريق عملية قيصرية؟ ما دور الانقلابات العسكرية والقوى الأجنبية في إذكاء الصراعات حول المفاهيم التي هي موضع خلاف أصلا، في التعجيل والتسريع في نشوء البنى الهيكلية للتنظيمات السياسية التي أخذت من المصطلح نفسه أداة من أدوات الصراع والصراع المضاد؟ مادور اليمين واليسار والديمقراطية والحرية والمسائل الوطنية الأخرى في مسألة المسائل؟ مادور اليهودية العالمية فيما حدث ويحدث؟ عشرات الأسئلة التي لم ترد كما نطرحها في كتاب غالي شكري، والذي حاول العبور عبر مستنقعها للحصول على أجوبة محتملة لأسئلة أخرى غير التي طرحناها وطرحها الكتاب نفسه.

لاشك أن المنهج الماركسي الذي اعتمده المؤلف في بحثه يلقي الضوء على بعض الإجابات، ولكنه لا يحيط بكل أبعادها التاريخية المعقدة والمركبة.

ألم تبدأ المسألة في الصراع على السلطة بين علي بن أبي طالب ومعاوية؟ ألم يكن موقف عائشة المنحاز لأحد أطراف معادلة الصراع ممارسة مكشوفة للإسلام السياسي؟ ألم يكن الإسلام السياسي وراء ولادة ظاهرة الخوارج؟ أليست العلامات الفارقة بين السنة والشيعة في تاريخها القديم والمعاصر، علامات للشطط السياسي والأسلمة؟

إن البحث السوسيولوجي الذي يعتمده غالي شكري يقوده إلى جملة افتراضات تظل مجزوءة وناقصة. خصوصا فيما يتعلق بالظهور الجديد للجماعات الإسلامية: «ساعد الظهور الجديد للجماعات الإسلامية المتطرفة أن الناصرية لم تحل جوهر مسألة العلاقة بين الإسلام والغرب.. ولكن الأصل هو هزيمة يونيو ـ حزيران ـ ١٩٦٧.. والهزيمة هي الجذر الموضوعي الذي هيأ مناخ الارتداد لتنظيم العنف الديني..»(١٣).

ويعدد غالي شكري عشرحقائق تقف وراء الظهور الجديد للجماعات الإسلامية مع عهد السادات:

١ ـ الشيخوخة التي أصابت جماعة «الإخوان المسلمين» ومأزقها التاريخي بنقدها لمعاهدة كامب دافيد وتهادنها مع السادات.

٢ ـ مراعاة السادات للفكر الديني إعلاميا وازدواجية عهده بين الدروشة والفساد والتفسخ والانحلال المستشري.

٣ ـ الفراغ السياسي والتنظيمي الناتج عن تصفية التيارات الناصرية، والقومية والماركسية.

٤ ـ احتجاب الديمقراطية واستشراء الفساد الاجتماعي والسياسي والصلح مع إسرائيل.

٥ ـ بروز الطائفية عموما كثمرة فجة للتناقضات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية معا.

٦ ـ توظيف الدولة للجماعات الإسلامية لخدمة أهدافها العاجلة دون أية رؤية استراتيجية للمستقبل البعيد.

٧ ـ تعددت الجماعات وفقا لتعدد مصادر التمويل ومصادر الاجتهاد، غربية كانت هذه التمويلات والاجتهادات أم إسلامية.

٨ ـ تشابك دور النفط مع الإسلام لدرجة أن «العنف الإسلامي لم يوفر الملك فيصل الذي أعلن أنه سيصلي في القدس، وبالمقابل لم يوفر الحرم المكي من أن يكون ميدانا لمعركة مسلحة، بل إن الغزو العراقي للكويت لم يتورع عن رفع رايات الإسلام»(١٤).

٩ ـ ردود الفعل القبطية عند الشباب «المتحمس طائفيا بمواجهة التيار الديني للدولة من ناحية، وتعاظم نمو الاتجاهات الإسلامية في الشارع»(١٥).

١٠ ـ اصطدام نظام السادات بالجماعات الإسلامية اصطداما دمويا عدة مرات «حادث الفنية العسكرية عام ١٩٧٤، ومشاركة بعض أفراد الجماعات في انتفاضة ١٨ و١٩ يناير ١٩٧٧، وغزو شارع الهرم، ومرة ثالثة حين اختطف الشيخ الذهبي وزير الأوقاف السابق وتم اغتياله عام١٩٧٩ »

**هوامش**

(١) غالى شكرى، الخروج على النص، ص ٣٨.
(٢) المرجع السابق ص ٣٨.
(٣) المرجع السابق ص ٣٨.
(٤) المرجع السابق ص ٥٥.
(٥) المرجع السابق ص ٥٤.
(٦) المرجع السابق ص ٥٦.
(٧) المرجع السابق ص ٦٠.
(٨) المرجع السابق ص ٦١.
(٩) المرجع السابق ص ٦٣.
(١٠) المرجع السابق ص ٧٢.
(١١) المرجع السابق ص ٧٢.
(١٢) المرجع السابق ص ٧٣.
(١٣) المرجع السابق ص ٩٨ ـ ١٠٢.
(١٤) المرجع السابق ص ١٠٨،
(١٤) المرجع السابق ص ١٠٨،
(١٥) المرجع السابق ص ١٠٨ ـ ١٠٩.

مقال

# الاتجاه العلمانى فى شعر شوقى

صلاح الدين محسن

لم يكن أحمد شوقى شاعرا هجاء مثل جرير والفرزدق فيستخدم أسلوبا شعريا من عينة:

يا ابن المراغة أين خالك إننى
خالى حبيش ذو الفعال الأفضل؟

كما قال جرير للفرزدق يهجوه ويسبه..

ولم يكن شوقى كالمتنبى – أحد كبار شعراء العرب فى كل العصور، مالم يكن أكبرهم– الذى هجا فأفحش عندما قال عن كافور الأخشيدى:

لاتشترف العبد إلا والعصا معه
إن العبيد خنازير مناكيس

ولم يكن شوقى أيضاً فيلسوفا وعالما فى الفلك والرياضيات كى يجنح نحو المباشرة أو الأسلوب الإخبارى كطبع الفلاسفة والمفكرين والعلماء.

وأيضاً لم يكن شوقى مجرد شاعر مداح للحكام ورثاء للراحلين فحسب. وإنما كان أيضاً شاعرا له ورؤاه وآراؤه ومواقفه التى دفع لبعضها ثمنا بلغ حد تعرضه للنفى خارج الوطن..

ولكن شوقى كان شاعرا أديباً رقيقاً لا يسوق نقده أو حتى هجاءه إلا كما يفعل الشعراء الأدباء أو الأدباء الشعراء.. يزفه وسط باقة عطرة فتانة من زهور المديح، واكليل بهيج من الأطراء ، والمجاملة .. وينسق نقده أو هجاءه بين تلك الزهور والعطور تنسيقاً يكاد لا يتبين معه هذا من ذاك.. فتحمل ورود شوقى أشواكه وتمر بها بسلام.. وهكذا نجح فى أن يصدر فكره العلمانى فى شعره، وترنم به الجميع وتغنى.. بمن فيهم ألد أعداء العلمانية دونما يشعرون .. هذا هو محور موضوعنا، وما نسعى لتبيانه.

## شوقى وأرسطو

كان لارسطاليس منزلة جليلة وكريمة عند أحمد شوقى فبلغ أعجابه به أن كتب عنه قصيدة بمناسبة قيام أستاذ الجيل أحمد لطفى السيد بترجمة كتاب أرسطاليس فى علم الأخلاق إلى اللغة العربية.. ووصف شوقى أرسطاليس فى قصيدته بأنه شيخ لأكبر شيوخنا فى الفكر والعلم والذين نتيه بهم ونفاخر الغرب وهما ابن رشد وابن سيناء، حيث يقول عنه:

ملك العقول وإنها لنهاية الملك الجسيم

شيخ بن رشد وابن سينا وابن برقين الحكيم(١)

(بين بوقين: هو أحمد لطفى السيد... - برقين هى ببلدته)

ويذكر كيف أن أرسطاليس قد عرف التوحيد .. قبل أن تعرفه أمة التوحيد:وغدا وراح موحدا قبل البنية والحطيم

(والبنية هى الكعبة)

ويمضى شوقى فى مدح ارسطاليس:

صوت الحقيقة بين رعد الجاهلية والهزيم

يبنى الشرائع للعصور بناء جبار رحيم

وإن كان نبى الإسلام (صلعم) قال عن نفسه "بعثت لأتم مكارم الأخلاق"

.. فماذا يقول شوقى عن أرسطاليس؟

ويفصل الأخلاق للأجيال تفصيل اليتيم(١)

ورسائل مثل السلاف إذا تمشت فى النديم

قدسية النفحاتتسكر بالمزاق وبالشميمأرج الرياض نقلته ونسخته نسخ النسيم

أما عن بلوغ علم ارسطاليس ووصوله لبلاد العرب فيقول:

وسريت من شعب الأولب إلى وادى الصريم (الصريم واد من أودية العرب)

فتجاورت لغتان للغايات فى الحب الصميم

لغة من الأغريق قيمة وأخرى من تميم

هكذا يصف لغة الأغريق (قيمة) .. بينما أحجم عن وصف لغة تميم حيث اكتفى بذكرها وحسب.

ثم يمضى فى مديحه قائلا:

مشاء هذا العصر قف حدث عن العصر القديم

مثل لنا اليونان بين العلم والخلق القويم

أخلاقها نور السبيل وعلمها نور الأديم

وشبابها يتعلمون على الفراقد والنجوم

لمسوا الحقيقة فى الفنون وأدركوها فى العلوم

حلت مكانا عندهم فوق المعلم والزعيم

ثم يحذر من أخذ العلم عن غير أهل العلم بعد أن أشاد لنا بعلم وبأخلاق اليونان فيقول:

والجهل حظك أن أخذت العلم من غير العليم

وبعد ذلك يقارن بين علم وأخلاق اليونان اللذين امتدحهما وبين تعليم آخر - لم يحدد هويته بالضبط- فيقول:

ولرب تعليم سرى بالنشىء كالمرض المنيم

يتلبس الحلم الذين عليه بالحلم الأليم

ومدارس لا تنهض الأخلاق دارسة الرسوم

يمشى الفساد بنبتها مشى الشرارة بالهشيم

ولعله يفصح لنا فى الأبيات التالية للأبيات السابقة مباشرة عن العلم الآخر الذى يقصده:

لما رأيت سواد قومى فى دجى ليل بهيم

يسقون من أمية هى غصة الوطن الكظيم

وسراتهم فى مقعد من مطلب الدنيا مقيم

يسعون للجاه العظيم وليس للحق الهضيم

إلى أن يقول:

أيقنت أن الجهل علة كل مجتمع سقيم

ثم يعود للحديث عن علم وأدب اليونان واصفاً إياه بالقول:

من روضة العلم الصحيح وربوة الأدب السليم

إلى أن يقول مخاطبا ارسطاليس:

قسماً بمذهبك الجميل ووجه صحبتك القسيم.. إلخ

هذا هو العلم الصحيح عند شوقى والذى لا يعدله شىء من الأشياء..

ومبلغ علمنا أن لدينا علوما أخرى تدرس عندنا مثل علم الفقه. علم الحديث، علم الشريعة، علم القراءات، علم النحو، إلخ. إلا أن شوقى لم يذكر لنا علما آخر يعظمه سوى ما حدده لنا بالأبيات السابقة..

وبعد ذلك (فى قصيدة سلوا قلبى) يزجى شوقى باقات من المديح الكثير للنبى محمد (صلعم) ولا يستوقفنا فيها سوى كلمة واحدة فقط جاءت بالبيت القائل

(والذى يتحدث فيه عن محمد - صلعم-):

وعلمنا بناء المجد حتى أخذنا إمرة الأرض اغتصابا

والكلمة هى كلمة "اغتصابا".. أخذنا إمرة المجد اغتصابا..

فبالطبع لا يمكن أن يخفى على شوقى وجود فرق بين الغصب والاغتصاب فما يؤخذ غصبا قد يكون حقا.. حقا مهضوما ولم يفلح صاحبه فى استعادته بالتراضى فأخذه غصباً.. أى بالقوة.

أما ما يؤخذ اغتصابا... فهو باطل محض لا صلة له بالحق أو العدل.. كأن يقال:

اغتصب أرضا اغتصابا

اغتصب امرأة

المحتل المغتصب

المستعمر المغتصب .. وهكذا نجد فى كل هذه الحالات المغتصب هو من يأخذ بغير الحق وبغير العدل ما ليس حقاً من حقوقه..!

فهل لم يع أمير الشعراء ما قاله - أم أن أمير القوافي عجز عن إيجاد كلمة أخرى - عندما قال: وعلمنا بناء المجد حتى

أخذنا إمرة الأرض اغتصابا..؟

وهل لم تفطن أم كلثوم إلى معنى ما تقوله عندما غنت القصيدة وهى التى عرف عنها الاهتمام بالمعنى والتدقيق فيه

وتمعنه وهضمه قبل غنائه.. أم أن سيل المديح بالقصيدة أنشاها وأطربها حتى أسكرها فلم تفطن لمعنى كلمة اغتصابا؟. خاصة وأنه عزف بعد تلك الكلمة على وتر سياسى محبب ومرغوب فى ذلك الوقت وهو وتر الحق فى مقاومة المحتل الأجنبى بقوله: وما نيل المطالب بالتمني

ولكن تؤخذ الدنيا غلابا

وبذلك استطاع شوقى أن يبرر بمهارة هذا اللفظ الخطير "اغتصابا" بين أفراح وابتهالات المديح الديني، وهتاف الحماس السياسى الوطني.

أمن أكل اليتيم له عقاب

ومن أكل الفقير فلا عقابا؟!

هل يتعرض هذا البيت الأخير للآية القرآنية التى دافعت عن اليتامى "إن الذين يأكلون أموال اليتامى.. إلخ" وتوعدت من يأكلون أموالهم بالعذاب الأليم.. ودونما أى ذكر لآكلى الفقراء وحقوق الفقراء بينما الفقراء أكثر عدداً بالطبع من اليتامى بل وأكثر منهم يتماً؟.. أنه تساؤل، ومعنى يوحى به سؤال شوقى وإن لم يقلهما..!

فهل هذا ما يقصده؟.. أم ماذا يا ترى؟

## العودة من المنفى

هذه الأبيات ننقلها من قصيدة قالها شوقى بعد عودته من منفاه بالأندلس.. فبعد أن شكر تلك البلاد وأشاد بجميلها انتقل إلى استقبال بلاده بعد الغيبة وتناول مشكلة التموين - قيلت القصيدة بالأوبرا سنة ١٩٢٠ - يقول شوقى:

أمن حرب البسوس إلى غلاء

يكاد يعيدها سبعا صعابا؟

وهل فى القوم يوسف يتقيها

ويحسن حسبة ويرى صوابا؟

عبادك رب جاءونا بمصر

أنيلا سقت فيهم أم سرابا؟

حنانك واهد للحسنى تجاراً

بها ملكوا المرافق والرقابا

ورقق للفقير بها قلوباً

محجرة واكباداً صلابا؟

## إلى أن يقول:

## قصيدة سلوا قلبى

إحدى روائع شوقى وتعد أيضاً من قصائد المديح النبوى كما فهمنا منذ الصغر وإن كانت تبدأ بالغزل كما شعراء الجاهلية حيث يقول:

سلوا قلبى غداة سلا وتابا

لعل على الجمال له عتابا

ويسأل فى الحوادث ذو صواب

فهل ترك الجمال له وصوابا

إلى أن يقول:

ولا عظمت فى الأشياء إلا

صحيح العلم والأدب اللبابا

ويستوقفنا هنا حرص شوقى على القول "صحيح العلم" وهو لا يحدد ما يقصده بصحيح العلم فى هذه القصيدة. إلا أنه يحدده فى قصيدة أخرى هى قصيدة أرسطاليس..!، وصحيح العلم عنده هو علم الحضارة اليونانية وفلسفتها وآدابها، ولا شىء يعادله، بل

ويسخر مما هو غير ذلك من علم لا يودى بأهله سوى إلى التخلف والقعود - حسبما يرى.

## توت عنخ أمون

حظى توت عنخ أمون من أحمد شوقى بأكثر من قصيدة يشيد فيها بحضارة عصره الزاهر فيقول فى واحدة مخاطباً الشمش:

قفى يا أخت يوشع خبرينا
أحاديث القرون الغابرينا
وقصى من مصارعهم علينا
ومن دولاتهم ما تعلمينا

...... **إلى أن يقول:**

وليس الخلد مرتبة تلقي
وتؤخذ من شفاه الجاهلينا

فترى من يقصد بالجاهلينا.. الذين يظنون الخلد فيما يلقى من شفاههم..؟

لم يفصح شوقى عمن يقصدهم بالجاهلين، ولكن لعله يبين أو يقرب لنا المقصود فى قصيدة أخرى عن توت عنخ أمون أيضاً حيث جاء فيها:

يابن الثواقب من رع
وابن الزواهر من آمون
نسب عريق فى الضحي
بذ القبائل والبطون

فأية قبائل يقصد؟ وأية بطون؟..!

وفى القصيدة الأولى يبين ما هى العبقرية الحقة التى تختلف عن الزيف الكاذب الذى لا يعدو عن كونه كلاماً يؤخذ من شفاه الجاهلين - حسب وصفه - فيقول:

ولكن منتهى همم كبار
إذا ذهبت مصادرها يقينا
وسر العبقرية حين يسري
فينتظم الصنائع والفنونا
وآثار الرجال إذا تناهت
إلى التاريخ خير الحاكمينا
وأخذك من فم الدنيا ثناه
وتركك فى مسامعها طنينا

أما القصيدة الأخرى عن توت عنخ آمون وهى بعنوان "توت عنخ آمون وحضارة عصره" والتى نقلنا منها بيتين سابقين: يا بن الثواقب من رع... إلخ.

فيختصها ببيتين يقول فيهما مخاطبا توت عنخ آمون بعد الكشف عن مقبرته:

هذا القيام فقل لنا
اليوم الأخير متى يكون؟

أما البيت الأخير والقنبلة فيقول فيه:

البعث غاية زائل
فانٍ.. وأنتم خالدون

فمنْ هو الذى هدفه وكل غايته البعث فى حين أنه زائل فانٍ.. بينما توت عنخ آمون وأبناء حضارة عصره هم الخالدون..؟؟!

وهل نفهم من ذلك أن شوقى لا يعتقد فى البعث، وأن الخلود عنده هو حضارة زاهرة لها آثارها وفنونها الباقية عبر العصور.. وإن هذا وحسب هو الخلود.. وما عداه وهم؟؟!

## شكسبير وشوقى

ماذا قال شوقى عن شكسبير..؟

طبعا لا خلاف على عبقرية شكسبير وعلى عظمة شعره ومسرحه .. ولكن

أحمد شوقى لم يوف تلك العظمة حقها فى الإشادة كعظمة عادية.. وإنما ساوى بينها وآيات القرآن وأجزاء الأنجيل والتوراة ورفعه لمصاف الأنبياء بصراحة ووضوح.

شعر من النسق الأعلى يؤيده
من جانب الله الهام وأهواء
من كل بيت كآى الله تسكنه
حقيقة من خيال الشعراء غراء
وكل معنى كعيسى فى محاسنه
جاءت به من بنات الشعر عذراء
أو قصة ككتاب الدهر جامعة
كلاهما فيه إضحاك وإبكاء
مهما تمثل ترى الدنيا ممثلة
أو تتلَ فهى من الإنجيل أجزاء
...     ...
...     ...
!

## من الرسل والكتب

فى وصفه لحفل راقص (مرقص) أقيم بسراى عابدين ١٩٠٤ كتب شوقى يقول فى قصيدته اللطيفة التى غنيت فيما بعد ونستمع إليها مغناة من فرقة أم كلثوم. يقول فى مطلعها:

مال واحتجب     وادعى الغضب
ليست هاجرى     يشرح السبب
.....

**إلى أن يقول:**

ذقت صده     غير محتسب
ضقت فيه     بالرسل والكتب!

فترى هل يقصد بالرسل رسل الغرام. ويقصد بالكتب كتب المحبين ؟ أم ماذا ؟

فقد يرى البعض أنه قد جرت العادة على أن كلمة الرسل وكلمة الكتب عندما يقترنان فالمعنى بهما يكون الأنبياء والكتب المقدسة السماوية وقد يحبذ أيضاً – إن لم يستوجب وجوبا – عدم استخدامها فى التعبيرات غير الإيجابية كالتعبير عن الضيق مثلاً.. وإنما تستخدم مرادفات أخرى لتقتصر كلمات الرسل والكتب على التعابير الإيجابية مثل السرور وليس الضيق، فإن كان المراد قوله: "سررت فيه" جاز القول بالرسل والكتب.. دون القول "ضقت فيه بالرسل والكتب" كما جاء.

..... صحيح أن له أقوالا أخرى كتلك التى يقولها فى قصيدة بعنوان "الطبيعة" حيث جاء فيها وهو يصف الطبيعة دليلاً على إيمانه:

تلك الطبيعة قف بنا يا سارى
حتى أريك بديع صنع البارى

**... إلى أن يقول**

دلت على ملك الملوك فلم تدع
لأدلة الفقهاء والأحبار
من شك فيه فنظرة فى صنعه
تمحو أثيم الشك والإنكار

فهل هو تخبط بين شك وإيمان.. أم هى مناورة بين تكتيك واستراتيجية؟

**شوقى ومعبد فيله**

حاز معبد فيلة المدهش بلا شك على الإعجاب الجم من أحمد شوقى فعبر عن إعجابه هذا بقصيدة ساوى بين المساجد ومعبد فيلة من حيث الخشوع والوقار المعهودين عند دخول المساجد للصلاة وطالب بنفس الشىء لمعبد فيلة الذى

كانت القرابين تقدم فيه للالهة.. المعهودة من قدماء المصريين من آلاف السنين.. بنفس الخشوع والوقار الذى نخص به المساجد التى يصلى فيها للواحد القهار فجاء فى القصيدة:

أيها المنتحى بأسوان دارا
كالثريا تريد أن تنقضا
اخلع النعل واخفض الطرف واخشع
لا تحاول من آية الدهر غضا..!

## تأليه النيل

فى قصيدة النيل يقول شوقى مخاطبا نهر النيل:

دين الأوائل فيك دين مروءة
لم لا يؤله من يقوت ويرزق

وذلك بعد أن يمتدحه قائلا:

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كف فى المدائن تغدق
ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق

إلى أن يقول:

تسقى وتطعم لا إناؤك ضائق
بالواردين ولا خوانك ينفق
تعيى منابعك العقول ويستوى
متخبط فى علمها ومحقق

ولكن شوقى يتخبط هو أيضاً، إذ بعد أن يشهد للنيل بحقه فى أن يؤله.. يرجع ليقول :

لو أن مخلوقا يؤله لم تكن
لسواك مرتبة الألوهة تخلق

ثم يضع شوقى بعد ذلك مباشرة مفهوماً لمعنى العبادة هو مفهوم واسع وفضفاض يمكن أن يتسع اتساعا كبيراً بغير اقتصار بحيث يجيز عبادة خشية وتعلق

وهكذا.. وضع شوقى تعريفا مفتوحا للعبادة-النيل فيقول:

جعلوا الهوى لك والوقار عبادة.

إن العبادة خشية وتعلق- هكذا دونما تحديد وأيا كان المخشى منه والمتعلق به... فهو معبود .. فالعبادة خشية وتعلق .. تعريف رحب للغاية..!

## شوقى وفريضة الحج

فى قصيدة "إلى عرفات" ينتقد شوقى فريضة الحج ويفند جدواها ودواعيها ويقدم عليها مايراه أولى منها وأحق كبديل أفيد وأليق من فريضة الحج!.

..... ولكن.. ليس هكذا يتحدث شوقى.. بهذه المباشرة.. فشوقى ليس مفكرا ولا فيلسوفا كى يطرح أفكاره هكذا بهذه المباشرة.. وإنما هو شاعر.. وشاعر رقيق كما سبق أن قلنا وكما هو معروف عنه، لذا فإنه يمهد لما سيقوله عن الحج على هذا النحو اللطيف:

إلى عرفات الله يا خير زائر
عليك سلام الله فى عرفات
على كل أفق فى الحجاز ملائك
تزف تحايا الله والبركات
لدى (الباب) جبريل الأمين براحه
رسائل رحمانية النفحات
وفى الكعبة الغراء كل ركن مرحب
بكعبة قصاد وركن عفاة
وماسكب الميزاب ماء وإنما
أفاض عليه الأجر والرحمات
وزمزم تجرى بين عينيك أعينا
من الكوثر المغسول منفجرات

جميل جدا.. رائع للغاية.. ثم بعد أبيات أخـــرى من نفس النهج من

والكلمات العذبة يقول متساءلا فى تعجب:

ويارب هل تغنى عن العبد حجة
وفى العمر مافيه من الهفوات؟!

وبعد ذلك تأتى أبيات أخرى معناها وملخصها: إذا كان هو لم يرتكب ذنوبا يحتاج إلى غسلها أو محوها بالحج.. فما هى حاجته إلى الحج؟ وماحاجة الحج إليه إذ يقول:

وتشهد ما آذيت نفسا ولم أضر
ولم أبغ فى جهرى ولا خطراتى
ولاغلبتنى شقوة أو سعادة
على حكمةأتيتنى وأناة
ولا جال الا الخير بين سرائرى
لدى سدة خيرية الرغبات
ولا بت إلا كابن مريم مشفقا
على حسدى مستغفرا لعداتى
ولا خصلت نفسى هوى لبلادها
كنفسى فى فعلى وفى نفساتى

وهكذا بعد أن قدم شوقى حيثيات عدم حاجته إلى الحج.. يقدم البديل الأفضل فى رأيه عن تلك الفريضة والأحق منها وهى الزكاة فيقول:

وأنى ولا من عليك بطاعة
أجل وأغلى الفروض زكاتى
أبالغ فيها وهى عدل ورحمة
ويتركها النساك فى الخلوات!

وفى مقابل ذلك- الزكاة التى يبالغ فيها، ولا من منة على الله- يطالب الله بأن يغفر له (بدون الحج.. فالزكاة أفضل من الحج) فيقول:

وأنت ولى العفو فامح بناصع
من الصفح ما سودت من صفحات

ثم يعود ليفجر قنبلة أخرى- ولكنها كاتمة للصوت- ويمهد لها بمديح جميل وباقة من الإطراء اللطيف فيقول:

إذا زرت يا مولاى قبر محمد
وقبلت مثوى الأعظم العطرات
وفاضت من الدمع العيون مهابة
لأحمد بين الستر والحجرات
وأشرق نور تحت كل ثنية
وضاع أريج تحت كل حصاة
لمظهر دين الله فوق تنوفه
وبانى صروح المجد فوق فلاة

حسنا.. حسنا.. فماذا بعد؟

فإذا به يوصى الزائر لقبر محمد بأن يزف إليه خبرا لا يسر النفس ونبأ لا يريح الخاطر!

.. حيث يقول:

فقل لرسول الله ياخير مرسل
أبثك ماتدرى من الحسرات
شعوبك فى شوق البلاد وغربها
كأصحاب كهف فى عميق سبات

وهو بالطبع قول قد يرى الرائى أنه يدخل تحت بند السخرية.. وربما التقريع.. أو الوخز..!

وبعد ذلك يضيف شوقى وكأنه يطرح للثقة الكتاب والسنة(!).. قائلا:

بإيمانهم نوران: ذكروسنة
فما بالهم فى حالك الظلمات؟!

مما يبدى شوقى وكأنه يشكك فى جدوى وفاعلية هذين النورين: "الذكر والسنة" بدليل حالك الظلمات- على حد قوله - التى يحيا فيها المسلمون.

## شوقى وفريضة الصوم

صوم رمضان هو الركن الرابع من أركان العقيدة وهو الشهر الذى تقام فيه الاحتفالات والطقوس الرمضانية الخاصة بهذا الشهر سواء فى العبادة أو فى المأكل

وفى طبيعة الأعمال.. لذا كان بديهياً أن يستحق هذا الشهر- شهر الصوم- من أمير القوافي أن تكتب قصيدة باسمه.. وكان بالفعل .. إلا أن عنوان القصيدة هو "رمضان ولى".... إذ يقول فى مطلعها:

رمضان ولى هاتها ياساقى
مشتاقة تسعى إلى مشتاق

ولنتسمعن لفظ "ولى" لنرى أنه يختلف عن لفظ غاب مثلا.. فيقال: غاب القمر .. أو غابت الشمس.. وكذلك يختلف عن لفظ غرب.. فقد كان بالإمكان أن يقول شوقى رمضان غاب أو غرب.. فهناك فارق بين قول "ولى" .. وغاب أو غرب.. أو حتى ذهب.

فقول غاب أو غرب يعبران عن الغياب الكريم لشىء أو لشخص كريم، ولفظ ذهب هو تعبير محايد عن غياب شخص أو شىء شعورنا نحوه أو موقفنا منه أو من وضعه محايد..

أما لفظ "ولى" فيدل على غياب شخص أو شىء غير مأسوف عليه.. وهذا اللفظ - أى لفظ ولى- يؤخذ عقب قوله شهيق بالارتياح والابتهاج.. بل أن اللفظ عند نطقه عادة: خله يولى أو دعه يولى.. يحمل معه معنى الدعوة والتمنى بألا يعود إلينا ثانية الشخص أو الشىء المقصود بلفظ "ولى".

وبالبحث فى المعجم اللغوى عن لفظ "ولى" نجده كالآتى:

ولى بمعنى فر هاربا..!

بينما قبيل نهاية شهر رمضان من كل عام تنطلق الأغانى بالإذاعة مودعة إياه معبرة عن الأسف لا نتهائه (كأغنية: والله لسه بدرى بدرى يا شهر الصيام)..

ويقف الرجال فوق المآذن- أو بالميكروفونات- عند صلاة كل فجر فى أواخر شهر رمضان من كل عام ليصيحوا مودعين: ما أوحش الله منك يا شهر الصيام.

ويبدو شوقى مقتنعا بأن شرب الخمر ليس ذنبا يحاسب المرء عليه.. وذلك من قوله:

الله غفار الذنوب جميعها
إن كان ثم من الذنوب بواقى

ويصف رمضان وصومه قائلا:

بالأمس قد كنا سجينى طاعة
واليوم من العيد بالإطلاق
هات اسقنيها غير ذات عواقب
حتى نراع لصيحة الصفاق

ثم يمتدح الخمر وهو يصفها بقوله:

ضحكت إلى من السرور ولم تزل
بنت الكروم عريقة الأعراق

ويقول..

لا تسقنى إلا دهاقا إننى
أسقى بكأس من الهموم دهاق
فلعل سلطان المدامة مخرجى
من عالم لم يحو غير نفاق

هذا ماقاله شوقى عن الخمر بعد انتهاء شهر رمضان، والمعروف أن الخمر محرمة شرعا فى رمضان وغير رمضان.

## ولد الهدى

كان إذا قيل أن سيدة الغناء أم كلثوم ستغنى قصيدة ولد الهدى لأمير الشعراء أحمد شوقى تهللت الأسارير وتهيأت الآذان والأفئدة بوحى من العاطفة لتستمع إلى مدح الرسول (صلعم) أيام كانت الناس تعشق الغناء الرفيع وتنتظر حفلات أم كلثوم كما تنتظر

العيد.. وكم كانت تطربهم أكثر عندما تغذى عاطفتهم الدينية وتشبعها بمدح الرسول..

فترى هل قصيدة ولد الهدى وهو الاسم الذى اشتهرت به أو «الهمزة النبوية» هل هى مدح حقاً.. أم هى نقد.. على أقل تقدير.. ولا نقول قدحاً- ؟

فى الحقيقة أن كل الناس- أو غالبيتهم العظمى يقولون ما يقوله مطلع القصيدة وأغلب الأبيات.. أن مابها هو: مديح رفيع المستوى صادق الحب والولاء.. ولو أن أم كلثوم والمعروف عنها تدينها الشديد رأت فيها غير ذلك لما غنتها أبدا.. فهل حقا هى مديح..؟ أم ماذا؟

فى البداية يقول شوقى:

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفم الزمان تبسم وثناء

فهل أجمل من هذا مديح..؟ بالطبع لا..

وهذا المديح الجميل الرائع بهذا البيت هو غيض من فيض إذ يقول ضمن مايقول:

ياخير من جاء الوجود تحية

من مرسلين إلى الهدى بك جاءوا

كل هذا مديح جميل

إلى أن يقول:

بك يا ابن عبد الله قامت دولة

بالحق من ملك الهدى غراء

حسنا..

ثم يقول: بنيت على التوحيد وهو حقيقة

نادى بها سقراط والقدماء

ومضى على وجه الزمان بنورها

كهان وادى النيل والعرفاء

فهل يضع شوقى أمام القارئ أدوات التساؤل ليتركه يسأل وحده:

إذا كان التوحيد الذى هو أهم ماتوصف به أمة محمد (أمة التوحيد) قد نادى به من قبل سقراط وكهان وادى النيل والعرفاء.. فما هو الجديد؟. هل من جديد جد؟!

وبنفس القصيدة يقول شوقى مخاطبا الرسول (صلعم) على سبيل المديح (كما يبدو):

داويت متئدا وداووا طفرة

وأخف من بعض الدواء الداء

وهنا علينا أن نتوقف عند عبارة «وأخف من بعض الدواء الداء». فهى عبارة عميقة تستوجب التوقف عندها وألا ندعها تمر هكذا دونما تحقق مما تعنيه.. فالعبارة فيها حكمة كما هو واضح بقدر ما فيها من سخرية لاذعة.. فما الذى تعنيه بالضبط..؟

هل هى فى صالح المداواة بالتؤدة وضد المداواة بالطفرة ويرى فى الأخيرة أن الداء نفسه قد يكون أخف وطأة من هذا الدواء.. - أى المداواة بالطفرة-

فى الحقيقة أن كلا من الدوائين على حدة قد يكون هو الشافى.. وقد يكون العكس، وإن كانت كفة العلاج بالتؤدة هى الأرجح فى نسبة الفرص فى النجاح.. ومع ذلك هناك قضايا يجب ألا ننكر أن التؤدة يمكن أن تضيعها، فقد يقال: قضية الرق.. عولجت بالتؤدة.. وكانت النتيجة أنه لم يقطع دابرها ولا حتى بعد مرور أكثر من ألف عام.. إلا بدواء الطفرة فى بلاد الغرب بقرار إلغاء الرق نهائيا، وكانت دار الإسلام ومهده هى آخر البلاد التى ألغى فيها الرق نزولا على الاتفاقيات الدولية التى أبرمت بهذا الشأن، ومن سوء حظ شوقى أن المداواة بالتؤدة قد استخدمت فى تحريم الخمر-

على مرحلتين والنتيجة أنه لم يقض عليها لا في أيام الشاعر بشار بن برد الذي شربها نهارا ورآه الخليفة فأمر بقتله.. وأبي نواس ، وعمر الخيام الذي أشاد بالخمر وتغنى بها ولها أيما غناء.. إلى أن وصل الأمر لأمير القوافي في القرن العشرين حيث قال:

رمضان ولى هاتها يا ساقي
مشتاقة تسعى إلى مشتاق

وهكذا نرى أن المشكلة ظلت قائمة رغم معالجتها بالتؤدة أي على مرحلتين في البداية: ولا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى.. كمرحلة... ثم النهي التام: إنما الخمر... إلخ رجز من عمل الشيطان فاجتنبوه »

وها أنت أمير شعراء عصرك وبعد ما يقرب من ألف واربعمائة عام من النهي عنها.. لم تجتنبها.. بل أنت مشتاق لها وهي مشتاقة تسعى إلى المشتاق..!

ثم نعود لنسأل أي الدوائين يقصد بقوله «واخف من بعض الدواء الداء»؟

دواء الطفرة.. أم دواء التوءدة؟!

وبعد المديح الكثير والغزير الذي يسعد الجميع به.. فإذا بشاعرنا ينفي بلباقة كل ما أغدقه من إطراء ومديح ويؤكد على أنه كان مجرد دعاء عن قومه الضعاف التاعسين في قيودهم فيقول:

ما جئت بابك مادحاً بل داعيا
ومن المديح تضرع ودعاء
أدعوك عن قومي الضعاف لأزمة
في مثلها يلقى عليك رجاء

ثم يقول:

أدرى رسول الله أن نفوسهم
ركبت هواها والقلوب هواء
متفككون فما تضم نفوسهم
ثقة ولا جمع القلوب صفاء
رقدوا وغرهم نعيم باطل
ونعيم قومي في القيود بلاء

وهكذا ختم قصيدته أو مديحه بهذه الأبيات بعد أن نفى قصده للمديح.. فيقول برقة الشاعر ما معناه: ها هو غرسك .. أنظر كيف حاله؟ وإن كان له ثمار أو منه حصاد.. مما قد يراه البعض تقريعا أو وخزا أو يعده البعض الآخر نقدا – على الأقل-.. ولكنه بالطبع من شاعر رقيق يقول ما يريده من نقد أو قدح بلطف شديد.

## رأي شوقي في الدين

يرى شوقي أن الإنسان بطبيعته وبدافع الخوف من المجهول وأملا ورجاء في رحمة ولطف يأتيان من الغيب عرف الله وعشقه وأحبه، وتصوره، وذلك قبل كل الرسل والأنبياء فيقول لله مخاطبا إياه:

وادعاك اليونان من بعد مصر
وتلاه في حبك القدماء
فإذا قيل ما مفاخر مصر
قيل منها إيزيسها الغراء
رب هذي عقولنا في صباها
نالها الخوف واستباها الرجاء
فعشقناك قبل أن تأتي الرسل.
وقامت بحبك الأعضاء

وبالطبع لا يخلو شعر شوقي من تخبطات تذكرنا بتخبطات عمر الخيام بين الشك والإيمان.. وتخبطات أبي نواس .. وإن كان مافي تخبطات أبي نواس من انعطافات إيمانية هي في رأينا كانت محاولات ذكية للمحافظة على

التوازن . ليجد فيها ومنها مخرجا إذا ما استعدى للمساءلة بتهمة الزندقة من قبل الخليفة فيستشهد بأبيات له فيها أدعية وتسابيح تقليدية الكلمات بلا عمق.. أما تخبطات شوقى.. فلم تكن بين شك وإيمان، وإنما بين علمانية (كاستراتيجية) وأدعية وابتهالات إيمانية (كتكتيك).. فى شكل مديح، وإطراء متقن الزخارف مسهب.. لا يلبث أن ينقضه أو ينسفه أو يفرغه من محتواه بثقب صغير تصعب رؤيته.. أما تخبطاته فهى فى رأينا بدوافع الحاجة لاحداث حفظ للتوازن.. كما نراه فى الأبيات التالية فبينما مدح محمد (صلعم) بقوله:

ولد الهدى فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء

فها هو يمدح المسيح عيسى بن مريم مدحا يثير الشك حول المديح السابق حيث يقول:

ولد الرفق يوم مولد عيسى
والمروءات والهدى والحياء
وازدهى الكون بالوليد وضاءت
بسناه من الثرى الأرجاء
وسرت آية المسيح كما يسرى
من الفجر فى الوجود ضياء

إلى أن يقول عن سياسة المسيح فى الدعوة:

لا وعيد لا صولة لا انتقام
لا حسام لا غزوة لا دماء

وفى ذلك البيت إشارة إلى سياسة محمد (صلعم) وتفضيل لسياسة المسيح (سياسة الرفق) عليها.

فهل هو بذلك أنكر سياسة محمد وديانة محمد؟!

ولكنه بعد ذاك البيت بأبيات قليلة يقول:

إنما الأرض والفضاء لربى
وملوك الحقيقة الأنبياء
لهم الحب خالصا من رعايا
هم وكل الهوى لهم والولاء

ثم يضيف:

إنما ينكر الديانات قوم
هم بما ينكرونه أشقياء

فترى عند أى الأبيات وأى الأقوال لشوقى نقف؟ بل وعن أى أنبياء يتكلم.. أنبياء الرفق والمروءة والهدى والحياء.. كما جاء فى قوله؟ أم الوعيد والانتقام والحسام والغزو والدماء.. كما جاء فى قول آخر؟!

وإن كان شوقى قد حبذ وأشاد بسياسة الرفق عند المسيح مفضلا إياها على سياسة الوعيد والصولات والانتقام والحسام والغزو والدماء ( أى سياسة الإسلام ممثلة فى محمد) كما جاء فى البيت سابق الذكر.. فهذا قاله شوقى ضمن قصيدة ألقيت فى مؤتمر دولى (المؤتمر الشرقى الدولى) عقد فى جنيف وكان شوقى مندوبا للحكومة المصرية فيه. فترى: هل هذا هو الرأى النهائى لشوقى..؟ كلا.

إذ أنه أشاد فى قول آخر بنفس السياسة المحمدية التى حبذ عليها سياسة الرفق.. فى قصيدة أخرى ألقيت بمصر وليس فى جنيف.. يقول فيها:

وعلمنا بناء المجد حتى
أخذنا إمرة الأرض اغتصابا

مع التحفظ على لفظ اغتصابا...

وقوله أيضاً عن السياسة المحمدية:

وكانت خيله للحق غلبا

وهذا البيت، والشطران "الأخيران" اللذان قيلا في مصر.. يبدو أن هناك أهدافا سياسة وراءهما- ألحت على مناهضة الإنجليز لنيل الاستقلال-

فلعل شوقي يجيز لغة الوعيد والانتقام والغزو والحسام في ميدان السياسة لزوم الحرية والاستقلال بينما لا يجيزها في ميدان الدعوة والنبوة والأنبياء.. قد يكون في ذلك تفسير للتخبط بين تحبيذ الدعوة بالرفق عند المسيحية ونبذ الدعوة بالغزو والحسام والانتقام عند الإسلام.. ثم العودة للإشادة بها..!

## خاتمة

هكذا .. وكما رأينا بث شوقي أفكاره العلمانية في أشعاره.. فترى هل لم يفطن الأزهر، وعلماء الدين إلى ما تحمله ورود المديح النبوي بشعر شوقي من الأشواك؟ أم أسكرهم- كما أسكر أم كلثوم- عطر المديح فغابوا، وغفلوا عن وخز الأشواك..؟

أم أنهم لم يغفلوا ولكنهم ضنوا أن يخسروا هذا المديح الرائع بحق والخلاب بحق.. وأن يخسروا شعر شوقي.. وما أدراك ما شوقي.. أمير الشعراء، وآثروا التغاضي عن الأشواك كي لا يضحوا بحسان بن ثابت الجديد.. شاعر المديح النبوي؟

أم أنه الحظ السعيد لشوقي أن عاش في عصر سماحة دينية، وديمقراطية نظام سياسي وبعيد عن التعصب، مما نجاه مما أصاب نجيب محفوظ في رقبته- ضربتا سكين-، وأفلته من الإضرار (أي شوقي) للفرار بزوجته خارج الوطن خشية التفريق بينه وبينها بحكم قضائي مثل د. نصر أبو زيد. أو أن يجندل بالشارع سابحا في دمائه مثل د. فرج فوده..؟

أم أن رقة شوقي وأدبه وطبيعته الخجولة وشاعريته الخالصة التي لا تشوبها شائبة فلسفية أو فكرية (المباشرة وإخبارية الأسلوب)، مكنته هذه الشاعرية من أن يخفي فيها خبيئته في سراديب المديح ودهاليز الإطراء فتنجو (وينجو معها) وتعيش مقروءة ومغناة طوال هذه السنوات شأنها شأن الأشعار الأليفة المستأنسة..؟!

نقد

قراءة في «الأحاديث» لأحمد الشهاوي:

# موت الكلمة

# وكلمة الموت

غادة نبيل

الموت فكاك سعيد
(من قصيدة فرعونية قديمة)

كما يشتاق رجل لرؤية بيته
عندما يكون قد أمضى أعواما في الأسر

.......
.......
.......
الموت أمامي اليوم
مثل رائحة زهور اللوتس
مثل الجلوس على شاطئ الخمر
.......
.......
.......
الموت أمامي اليوم
كصحو السماء
مثل رجل يصطاد الطير.. الذي لم يكن يعرفه

الموت أمامي اليوم

بداءة - أي شعر جميل أو ردىء لا نتذوق جماله كما لا نعرف رداءته إلا بالاستماع.

أتحدث هنا عن إنشاد الشعر وعن كل المحاولات التعويضية العرجاء والمرهقة التي يبذلها الشعراء الذين باتوا يسلمون أن أحدا لا يسمع أحدا وعندما يلجأ أي شاعر إلى طبع وكتابة ونشر دواوينه نبدأ نحن معه بعد ذلك في تحسس الصوت والمعنى.. ويظل هو عاكفا على دأبه الخاص استجلاء ما قال، وأقصد إبراز نغمية النص البصرية. ولعل انبثاق القصائد المشهدية بمعنى القصيدة التي تعيد تحركها وتحولها طوال الوقت (قد تكون ميكانيزما متغيرا حول مركز واحد أو تعاقبا متضاعفا إلى ما لا نهاية أي أن

يبقى شكلها منفتحا دائما) والقصيدة المتعددة الأبعاد التى تقوم ككتلة من خلال إقامتها علاقات بين الكلمات فى فضاء ثلاثى الأبعاد فتدمج إلى جانب الكلمات والإيقاعات الفضاءات وعنصر اللون، والقصيدة المكانيكية التى ارتكزت على استخدام الآلة الراقمة (الآلة الكاتبة) كأداة إبداع، ومن ثم ارتبطت بظهور الطباعة ساعية إلى تحقيق الاكتفاء الذاتى للغة المكتوبة بمعزل عن كل حمولتها الصوتية وعامدة إلى تحرير اللغة من الدلالية لاكتشاف جمالية جديدة أو حتى أيقونية مادية وهدم أجزاء من الحروف أحيانا أو توظيف الكولاج عبر إلصاق الكلمات ببعضها.. أقول.. كل هذه وغيرها من صور و «أنماط» (مع كراهيتى للكلمة وعدم دقتها) القصائد هى من انبثاقات التحول التاريخى المتدرج من قول الشعر إلى كتابته.

أما لماذا هذه المقدمة فلأننى اخترت شاعرا يحاول جاهدا أن يقول الشعر لا أن يكتبه.. ليس فقط من حيث أن لغة الشعر هى لغة الإيماءة أو الإشارة بالمعنى الأدونيسى وإنما أساسا لأن الشعر الحقيقى هو استبطان لحقيقة ما - إن كان ثمة حقيقة.. وهذا السعى للكشف الذى يقف وراء محاولة جعل اللغة تتعلم أن تقول ما لم تتعلم أن تقوله لا يبشر فقط بلغة جديدة تصاحب الرؤية الجديدة وإنما يرهص بحالة أو حالات.. نختار أن نتحاور مع بعضها أو مع التيمات الرامزة لها والمحيطة بها مثل الموت والروح الصوفى فى قراءتنا لديوان «الأحاديث» للشاعر أحمد الشهاوى. لكن دعونا لا ننسى معضلة كوننا نتعرض بالنقد و «التسبيب» لما هو شعر.. أو بالإيضاح لما هو خفائى وباطنى، فإذا كان الشعر بحد ذاته حيدة عن اللغة العادية والمشتركة فإن صوفية الرؤية (أو وجوديتها ولا استخدم اللفظين كمترادفين هنا) هى التى تملى على اللغة المنبثقة عن تلك الصوفية لا موصوفيتها.

مثل السرياليون والرمزيون آمنوا أن الشعرية طريقة فى التعامل مع الحياة لأننا عندما نسعى أن نجعل من الكون عالما فإننا نخلق لغة، وخلق اللغة هذا هو أولى عمليات التفاعل الإنسانى لتشكيل العالم والتعامل معه.. بمعنى كثير الاتساع إذن كل من يتكلم شاعر.. لأن اللغة وسيلة توكيد وجوده فى العالم.. لإعطاء الأشياء أسماءها، وبقدر ما يكون معبرا أى شاعرا يمتلك الإنسان عالما.. أو يصنعه.. لكن لأن الإنسان يأتى إلى عالم صامت فهو بحاجة لأن يتخيل لا ليجعل ذلك العالم يتكلم وإنما ليتكلم هو عنه - أى بالإنابة. وهذا العالم الصامت ينعطف على انغلاقات ومزالق وهوات لأن به فضاءات كثيرة.. وفى القصيدة الحديثة - على العكس من القصيدة التقليدية - الفضاءات أو الفراغات ليست هامشية. إنها جزء رئيسى يدخل فى تكوين العمل وجسده لأنها بالأساس تسعى لمنح الصمت شكلا.. تسعى لأن تفصح ببلاغتها الخاصة عن الكون. وهذا الصمت منشأه القطيعة بين اللغة كدال والأشياء التى تعبر عنها بعد انقضاء العصر الذهبى للغة واحدة أولية عندما كانت الكلمات تعنى بالضبط ما تشير إليه، صفة وتعبيرا.. كانت اللغة شفافة إذن وبكرا كبكارة وجود الإنسان على الأرض بحسب تقييم فوكوفى "Les

"Mots et les choses.

لكن تدمير بابل جاء بلعنة هدفها عقاب الإنسان، وعلى هذا كان سقوط اللغة الذى أعقب بخطيئة السقوط الإنسانى من الجنة علامة تفرق اللغات. ونشأت المسافة أو الفراغ بين الدال أو المدلول.

ما العلاقة بين كل هذا وبين لغة الشهاوى؟

رغم التشابهات العديدة بين السريالية والصوفية الشعرية على أكثر من مستوى (إذ لا يكفى أن يكون الشاعر ساعيا للعودة إلى «اللغة الأولية» كى نسرع ونلصق به صفة السريالية) إلا أنه مما لاشك فيه أن هناك صمتا - ربما هو أساس الوجد والانخطاف الصوفيين - يملى على الشاعر الصوفى وجوده.. يختار له المفردة. لكن بينما السريالى مثلا يجد روح الجمال أى منشوده فى المنطقة العراء بين عالم الموجودات وعالم المعنى، الشاعر الوجدانى الصوفى يرى الوجود بأكمله رهينة وتظل نفسه معلقة بلحظة التحرر دون سعى للتدمير كشرط مسبق لدخول حالة الغيبوبة أو «الموت عن العالم».. وحتى رغبته «لأن يقول ما لا ينقال» أى سره الأعظم لا تتطابق مع أمنية فلوبير: «إن ما يبدو جميلا لى.. وما أود كتابته.. هو كتاب عن اللاشىء».

الصوفى - كالشهاوى - لا ينسف اللغة أو يفجر المتداول لذاته لأنه لا يسعى «لتفعيل» الطاقات السلبية للغة، بمعنى توظيف مواطن عجزها عبر عملية نستطيع أن نسميها Recycling تبشيرا بالخطاب السلبى Negative Discourse وإنما يبتعث بالتجربة آفاق المابعد معذبا بإدراكه أن وسيلته تحاول أن تطول ما لا يطال ولا سبيل أو بديل آخر واضح الملامح (ليس قبل أن يبلغ حالة الشطح على الأقل) مثلما هو الحال بالنسبة للسريالى المعلق «بلغة آلية»، والذى يعرف أن اللغة تدين بمعناها لانسحابها من الوجود.

نتصور أنه لابد من هذه المحاولة لوضع خطوط وفواصل بين السريالية والصوفية شعريا قبل أن نقترب من إحدى أهم ركائز الشهاوى الشعرية وصبواته (كما يسميها هو).. صبوة الموت خاصة وأن قراءة الصوفية تعطيك فى العادة حسا غائرا بالرحابة وحسا خادعا بالغيمية قدس أقداس المدرسة السريالية.

نيتشه كان يحتقر ما يسميه الموت غير الحر.. ذلك الذى لا يأتى فى «الوقت المطلوب»! لكنه كان نيتشه!

والموت غير المطلوب هو الموت الجبان.. بعيدا عن المدلولات السطحية تماما لعبارة كهذه. وهنا جاءت بشارته بموت مغاير ينبع من الحياة، وكان يقصد الموت الواعى، ولا نستطيع أن نقارن بين رؤية نيتشه هذه وبين الرؤى وراء ميتة سقراط أو السهروردى مثلا، لكن لنا أن نتساءل هل هذا هو الموت بالنسبة للصوفى قبل أن نبحث عنه فى فضاء أحمد الشهاوى الشعرى أم أن شغفه من نوع آخر.. شغف برؤية الموت استسلاما لا يعى السعى للمواجهة وتعجل التوحد مع الكون والفائت؟ أم أنه الظامئ لأن يلمس وجه الوجود بأنامله لبلوغ حالة مكتملة من الإدراك الخالص ويتوسل القصيدة «الغناء/ الصرخة» ليلج قلب الأشياء والمفتقد كبديل عن اقتحام المسيَّج والتعامد مع اللانهائي؟ ما سر كل هذا

الانفتاخ على جاذبية الموت؟ أو بالأحرى ما سر قدرة الموت على إغواء الشاعر؟

يتحرك الإنسان من وعى الموت. لكن الوعى لايصبح اكتمالا إلا بالتجربة والمعرفة - وأحد لم يجرب الموت وعاد ليحكى لكن لأننا قد تم إلقاؤنا فى الوجود (هكذا!) فنحن بحسب الفكر الهيدجرى لا نعرف الموت إلا بإدراك أن موتنا مؤجل من خلال مشاهد وتتابعات لموت الغير وبينما نقف شهودا على هذه الميتات التى لا تحدث لنا نستمد القليل من الأمان المشوه بالاطلاع على أن الموت حادث ويحدث لكن موتنا لم يحن بعد، هذا كل ما فى الأمر.

وخلف هذه الاعتيادية التى تحوّل الموت إلى حدث يومى يتدعم يقيننا بالموت.. بما لم يحدث لنا أبدا لكنه قد يحدث وسوف يحدث فى أية لحظة وبأية طريقة.. وهنا فإن Desein أو الوجود الملقى فى هذا العالم هو وجود يواجه موته وعدمه المستمر فى كل لحظة، وعليه فهو وجود هالك، لكن توقع الموت الذى يحول دون سقوط هذه الـ Desein خلف نفسها أو خلف إمكانات الوجود التى فهمتها.. هذا التوقع الذى «يكاد» يفضى إلى تسليم ولكن لا يفضى إليه فعلا يصبح لدى الشهاوى مطمحا نملك تصديقه فقط بقدر ما نصدق صوفيته لكنه قد يفسر موقف «الحرية إزاء الموت» Freedom Toward Death فهو يعاين حالة من القلق الوجودى Anxeity نتيجة معرفته أن الموت قادم، وهذه تختلف فلسفيا - وكما سنرى أيضا صوفيا - لدى الشاعر المدله بالانجذاب للموت والجيشان بكل هذا الحزن نتيجة له. القلق لا يعنى بالضرورة الخوف - ليس فى حالة تعامل الشهاوى مع الموت لكن موت الأم - كما يبين من الإهداء وإهداءات مماثلة لدواوين أخرى - يعنى أنه قبل أن يعى الشاعر أن وجوده ملغى فى هذا العالم كان ذلك الوجود قد أصيب بعلامة.

(دعنى أحمل معى الموت فى الحياة حتى أجد الحياة فى الموت.)

ومن الصحيح أن نتهم صوفية الشهاوى بالتأرجح بين الاتجاه الهيدجرى والاتجاه الريلكوى.. فالموت بالسبة لريلكه هو ذلك الجانب من اللحياة غير المضاء من طرفنا وليس متوهجا نحونا، ولكن حتمية سعينا لتحقيق أكبر قدر ممكن من الوعى بوجودنا في ما يسميها ريلكه «المملكتين اللامحدودتين معا»، أى الحياة والموت، فلا يكون ثمة دنيا وآخرة وإنما «وحدة كبرى» أو سيولة بدون أسماء يتغنى منها المبدع عبر الفعل الوحيد الذى يمتلكه الكائن الإنسانى وهو تزويج الحياة للموت عبر الكتابة.. هذه الحتمية تربض خلف النص الشعرى للأحاديث لكن لأن الوعى بوجودنا يتضمن منطقيا الوعى بحتمية زوال وفناء ذلك الوجود لا يستطيع الشاعر أن يقف على ضفة ريلكه كثيرا، وإلا ما كان كل هذا «الانفصام والشجن» والشهاوى يلتهب بالموت ليس لأنه يحمل أى فرح كوعد بالاتحاد.. ولا يمكننا الجزم بمكنون العلاقة. فقط نستطيع الحدس بأن رغبة الخلاص من الآنية ومكابدة الانتظار ضمن متوالية صوفية متصاعدة تجعلنا أمام مانيفستو شعرى يعلن به صاحبه عن تمزيق فضاءات شعرية وموقوتية (حلم خرق الزمن) ولغوية. الصوفى يسائل كل شىء.. واللغة تنصاع حتى وهى تتحرر. هذا الموقف هو

بالأساس موقف رؤيوي نبوي أو رسولي لأنه ينتزع النبوة ويكاد يسعى للألوهة كما يتضح من المتن.

ونقترب أكثر من الأحاديث: نسأل أين قلب رغبة أحمد الشهاوي؟ قلب رغبته يسكن الماضي حيث ما عرفه (وهذا مصدر الطمأنينة لكنه مفتاح التحرق) لكنه يريد له التحقق من جديد أو التكرار (أم أنه يريده دائما جديدا حتى لا تفسد بهجة الأوليات؟ يصعب مرة أخرى أن نجزم).

ومن ناحية أخرى الحلم - أى حلم له فرادة - أى أنه بالمعنين الجمالي والأخلاقي لا يقبل التكرار. من داخل هذا التناقض ينبع مأزق كل النوستالجين وأحمد الشهاوى نوستالجي عظيم. وهذا يعنى بالضرورة أنه يعيش الغياب عن النفس، يؤمن بأن المستقبل الذى يلوح محض وهم والماضى الذى يستدعى أو يتذكر (والاستدعاء والتذكر يختلفان) نتاج عملية استرجاع مثالية تقف فيه ذاكرته حجر عثرة أمام محاولته أن يعثر على نفسه فى الأمل - أمله الخاص - بينما يقف ذلك الأمل نفسه حجر عثرة أمام ذاكرته، و الشاعر لا يسمح للأمل بهذا حتى ولو كان عطشا خاصا.. لأنه ببساطة ينحاز بصورة طاغية للماضى. ثم أن التكرار لا يستبقى أية حرية وإن صوفية. والتداعى الأليم الذى يسور التجربة الحياتية الشعرية للشهاوى يتضمن وضع الماضى والمعاد تخليقه (مثاليا) والحاضر معا بين أقواس.

فى زمان النوستالجى ليس ثمة حاضر.. ولا نريد أن نقول إن لا زمان فذلك ما يميز موقف الصوفى الذى يعيش زمنه بالإحالة، أما الشهاوى فهو وإن كان صوفيا إلا أنه مشدود بعلائق تجعله يقف على أعتاب الوقت ورأسه ناحية الخلف.. لكن بينما يحزن النوستالجى على الفائت لا يحزن الصوفى على شىء، وفى هذا التسليم كل الأسى. والأفظع أن نكون أمام نوستالجى وصوفى عندئذ يكون الأسى مضاعفا.

والشاعر يمارس تسمية النفس (التى هى غائبة أو فى طريق صيرورة.. مثلا «الفتى أحمد» أو «الفتى») داخل لحظته الموجعة. إنها لحظة تشابه لحظة «الحياة الجامدة المرعبة» وفق المفهوم الكيركجاردى حيث العيش فعل ألم والوقت قد تحجر وليس ثمة ماهو باق فى زمن البهجة الذى لم يكن سوى القدرة على «البكاء كطفل».

وأكاد أسمى الكتابة الشهاوية التى هى نعى دائم لحبيبة أو زمن أو وطن.. أو حالة.. كتابة الموت لأن الشهاوى فى غير حديث داخل الديوان يسمى الموت (خلاف الحديث المعنون هكذا).. يناديه ويستكين لهدأته وينز حزنا، ونحن عندما نتصفح الأحاديث نجدها كلها أحاديث موت فقط تدخل حالات ولا نصدقه عندما يعنون إحدى الحالات «حديث الجماهير» أو «أحاديث الماء» وغيرها.

والحبيبة كالموت المشتهى المخوف:

«أغلق الموت لى
أبوابه
لفرصة أخرى.
وأغلقت التى أعشق
بابها»

وفى حديث الأحاديث:

«كأس فردوس

مياها للفراق
تبلل النأى
وتصعد وردة
فى جنازى الأخير ».
وهى رديفته:
« انس الخيانات كلها
وامسك جمرة
هى بعض موت
بعض ع
ش
ق »
ومرة أخرى:
« لست أحتاج شيئا
لأدخل فيك
فقط
أحتاج موتى ».
لكنها أيضا الحياة:
« أصبح على موت
وأمسى على وجهها ».

كما أنه سخى مع الموت.. فى أحاديث الموت يقول:

« يعرف كل التفاصيل عنى
يمنحنى قلبه مرة
أمنحه العمر كله
يحدفنى بالمحبة
أحدفه بالأخير من العشق ».

وإن نحن أردنا الحديث عن بحور الديوان - بأية صورة من الصور - وقعنا فى المحظور ليس لأن الشهاوى يكتب قصيدة نثر عربية حرة أو جديدة، فهناك مشاركون وإنما لأنه يكتب ما يمكن أن نعتبره بحرا باطنيا لا أزعم أننى عثرت له على اسم. ونعنى بهذه الباطنية Esote-risme أن القيم الموسيقية الخاصة بنصه الشعرى إنما تنبع من إيقاع التجربة الوجدانية الصوفية الشاملة للشاعر، ويشمل هذا عموم المرتكزات والتفجيرات الغنائية للنص - صوتا ومفردة ورؤية - لكن فى الوقت نفسه النص يعرف كيف يحتوى هذه الغنائية. الإيقاع هنا وهناك ويتجلى مبرزا أحيانا لكن ثمة مكنون مرجعيته ذاتية هو الذى يمارس الاختفاء أو هو الخفى فى النص الذى يتدعم بالإيحاء - عبر المعجزة - بالدينى ومناخ الخوارق وما أسميه الإحالة الصوفية المستمرة المجاوزة للتلويح.

« مسنى الضر » إشارة إلى دعوة سيدنا أيوب إلى الله ليرفع عنه البلاء فى الآية القرآنية: « رب إنى مسنى الضر وأنت أرحم الراحمين ».

« كلم الطير » إشارة إلى الآية ١٧ من سورة النمل ضمن حديث سليمان الحكيم للطير. تقول الآية: «وحشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطير فهم له يوزعون». وأيضا إشارة غير مباشرة إلى حوارية بين النبى والطير (الآيات من ١٩ - ٢٢ بنفس السورة): تقول الآيات: « وتفقد الطير فقال مالى لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين (٢٠) لأعذبنه عذابا شديدا أو لأذبحنه أو ليأتينى بسلطان مبين (٢١) فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين(٢٢) ».

وأما قول الشاعر « فاحمل عصاك/ وطر/ وأبلع ثعابين الألم » فهو استعارة وأضحة من الآية القرآنية « فألقى عصاه فإذا هى ثعبان مبين » (١٠٧)» فى سورة الأعراف إلى جانب الإشارات العديدة إلى عصا النبى موسى وإلقائها أرضا أمام ثعابين السحرة فى سورة طه.

ويظهر التناص القرآني كذلك في غير موضع. فمثلا «براق وقتك مسرج» تشير بقوة إلى البراق الذي اعتلاه الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى السماء في الإسراء والمعراج وفي أفعال الديوان أيضا، «زمل موتي الأول» بالإشارة إلى القول الرسولي وقت الوحي «زمليني! زمليني».. النص زاخر بمفردات من هذا النوع. «ملائكة وجنيات»، «شجرة الله»، »، «رماد الخليقة»، «فردا صمد»، «الموت مخلوق»، «الجني يقرؤني»، «ستزور برزخنا»، «تنفض الصلاة»، «ينام المسيح كقط غطس رأسه في الماء»، «سدرة الثورة»، «عيون الأهلة».. وغيرها الكثير.

ويلجأ الشاعر أيضا إلى تكنيك قرآني يعتمد على بدء سور وآيات معينة بحروف ليدعم بها الحس الطلسمي الهرمسي الصوفي الذي تقوم عليه بنية الديوان.. ففي حديث الجسد ثمة توظيف لحروف معينة مضافة لضمائر تتشكل معها انسيابية شعرية لكنها تستعصى على الربط المنطقي إن نحن حاولنا دمجها في كلمة أو حتى اسم واحد وهذا مقصود بالطبع .والأكثر من هذا أن هذا التكنيك الهادف ربما ليس إلى الغرائبية بقدر ما يناور على المنطقة الفراغ بين ما يعلمه الشاعر وما لا نعلمه نحن أو لا يريدنا هو أن نعلمه من ناحية يدعم باطنية النص ومن ناحية أخرى يستدعي محيي الدين بن عربي في الجزء الخامس من السفر الأول من الفتوحات المكية حيث يقول:

«... الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا. وعالم الحروف أفصح العالم لسانا، وأوضحه بيانا. وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف».

وفي حديث «كن» وحديث «الإشراق» تأخذ حالة الجلوة في النص شكل التعالي والتجاوز Transcendental والكثافة المجازية والتوق إلى الكشف وهارمونية العود إلى الخالق أو الأول الأوحد والتماهي معه الذي يبلغ حد التماس:

«عد إلى
البدء يبدأ
والملائك تزدهي بقدوم عرشك
عدم حياة الخلق بعدك
فانثر دمك
ربما قمر يغافل ربه
ويروح يسرح ...
يشدو نشيدك».

وفي مناجاة النفس ـ الإله لذات الشاعر Persona أو فلنسمها قناع الشاعر وليس ذاته بالضرورة نسمع ترديدا لأفعال الأمر «هم، وطب، واشطح، وغن،»، وأيضا ادخل (تتكرر ثلاث مرات في حديث كن) وانبجاس ذلك في تقرير «لا شيء إلاك».

وتتكثف حالة الجلوة وفيض الإشراق لدى الذات الشاعرة ببلوغ الوحدة أو الواحدية.. ويعني هذا ولوج حالة غضب لدى حدوث أو تعاقب فيوض وإشراقات ودورات خلق وصيرورات إذا لم يكن لهذه الذات الإله دخل فيها أو علاقة بها.. والثنائية الجدلية بين الواحد والكثرة مقولة فلسفية صوفية وهيللينية قديمة.

يقول أفلوطين في التساعية الرابعة (في النفس):

«كثيرا ما أتيقظ لذاتي، تاركا جسمي جانبا، وحين أغيب عن كل ما عداي، أرى

فى أعماق ذاتى جمالا يبلغ أقصى حدود البهاء، وعندئذ أؤمن إيمانا راسخا بأننى أنتمى إلى عالم أرفع، وأحس بالحياة فى أسمى مراتبها، وأشعر بوحدتى مع الألوهية».

ويقول كذلك:

«إنى ربما خلوت إلى نفسى، وخلعت بدنى جانبا، وصرت كأنى جوهر حجر وبلا بدن، فأكون داخلا فى ذاتى، راجعا إليها، خارجا من سائر الأشياء.. فأكون العلم والعالم والمعلوم جميعا، فأرى فى ذاتى من الحسن والبهاء والضياء ما أبقى له متعجبا بهتا، فأعلم أنى جزء من أجزاء العالم الشريف الفاضل الإلهى، ذو حياة فعالة».

بينما فى حديث السماوات يقول الشهاوى:

«كسف للسماوات أن تهز عروشا
بدونى .
وتشعل الأفق نارا وخبزا
بدونى
وتحمل الطير والريح والبحر ونون
البلاد
بدونى
أنـا
مركز الكون
نقطة البدء
نيل الخليقة
عقل الجنون
هى سبع
والفتى واحد
توزع فى النار والماء والطين
كيف لها أن تمد الجسور
بين النجوم وبين القلوب
بدونى ؟».

نفس هذا الفتى هو البشارة فى باقى حديث السماوات لأنه الآتى كما البرق - فجاءة - حيا أو ميتا، كما أن النبوءات الإنجيلية التى تتحدث عن مجىء ابن السماء ساعة يأتى فى قوة ومجد كثير ليخلص الأرض ضمن بشارات كثيرة تحمل فكرة المجىء الأول والعود الأخير (يوحنا المعمدان قبل مجىء المسيح ويوحنا اللاهوتى بعد الصلب وقبل المجىء الثانى) «سيهتف للشىء كن فيكون».

الشاعر عندما يقولها يتحدث ليس عن نرجسية شعرية - فقولنا بهذا افتراء وتسخيف مسطح - حتى وإن اشتبهنا فى استطالة مرحلة التحديق الشعرى فى مرآة الذات لديه، الأمر الذى يدفع لاختزال الآخر Reduction كنتيجة لفقد الأم، وإنما نرجح أنه يعيش حالة الجلوة التى أشرنا إليها، ونعنى بها عز الإشراق ويقين المشاهدة ودخول الواحدية التى ينبثق عنها الصدور والكثرة والتعددية بينما تبقى هى (وأقصد حالة الجلوة) دون تفتت.. تبقى واثقة، مستغنية، عارفة وفوقية أو عليا.. لكنها لا تتنزه عن العجب من استمرارية الموجودات كل وفق ما تأهلت له إن هى بعدت أو رحبت بالمباعدة الطوعية، ومن ناحية أخرى لا ترقى حالة العجب هذه إلى مرتبة تزعزع اليقين أو الشك فى قدرات النفس الإلهة أو انفصامها عما يأتمر بها. والحديث عن السماوات السبع بحد ذاته له تكثيف دلالى أو حمولة دينية - صوفية/ شعرية. فالعدد أو الرقم ٧ يشير إلى عدد السماوات والأرضين كما نعرف فى التراث الإسلامى، كما يشير إلى

المراحل السبع المؤدية للتنوير والإشراق فى التصوف وإلى فكر الأئمة السبعة فى تراث الشيعة الإسماعيلية وإلى عدد ألوان الطيف وقراءات القرآن وعدد الأيام التى احتاجها الرب ليخلق العالم قبل الراحة، كما أن للرقم دلالاته الفرعونية والبوذية.

ولأن الفيض والصدور يتضمنا موقفا من العالم والنفس لا يتصور الشاعر الإله (ونحن هنا نوحد بين قناع الشاعر وذاته وفيضه)، كيف فى تعاقب مسلسل النورية يستمر الكون و حركته إن هو نأى.. وضمن علاقة هذه الذات بنفسها وتشهدها على المخلوقات داخل جسم الديوان لا نتقبل هذه الرؤية ذات الإفاضة العالية فحسب، وإنما يمكن أن نشاركها عجبها إزاء اختلال علاقة الواحد والكثرة من ناحية وإزاء تفكك العلاقة بين التكتل المرتبط بالحلول الذى يلح عليه الشاعر وينسجه ويبسطه (لأن المخلوقات جميعها تحل فى ذاتى) و (سبحانى ما أعظم شانى/ مثلى يدخل فى مثلى)، (الله يسكننى وأسكنه/ وأعرفه ويعرفنى/ نحن روحان حللنا بدنا)، (وسمنى/ فردا/ صمد)، (كيف أرفع رأسى إليك وأنا منك)، وبين الاجتزاء الذى يفهم ضمنا كنتيجة لحدوث وصيرورة الأشياء بدونه.. أى بدون مصدر الإفاضة والنور الأصلى.

وهذا النور لا نستشعره متذبذبا عن ذات الشاعر إلا من خلال علاقة الإلحاح المتبادل بينه وبين الموت الذى يطلبه لكنه ينتظره - ونقصد عامدين استخدام كلمة «لكن» لأن الطلب والانتظار قد يتعامدان أو يرتبطان شرطيا ببعضهما إلا فى حالة الموت. هنا يكون الانتظار مهزوما لا راجيا.. ونحن نشكك برجاء أحمد الشهاوى للموت. هذه واحدة.. والأخرى أن النور مطلب صوفى يبلغ حد الأمنية «فالله نور السماوات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح فى زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار، نور على نور، يهدى الله لنوره من يشاء» (سورة النور: آية ٣٥).

وفى مشكاة الأنوار للغزالى «العالم مشحون بالنور العقلى وبالنور الحسى المرئى» كما يلح السهروردى على ضرورة التخلص من ظلمة البدن بما يجعل الحلك رديف الحياة، والموت انبثاقة النور والكشف، والظلام على هذا يصبح مبدأ مناقضا للوجود الحق لأنه يتضمن إسارا ونقصا ماديا (وكمال ذاتك ناقص) يتسبب فيه الجسد أى الحياة التى تجعل النورية مبتسرة والأزمة تنبع من كون الصوفى الذى يتقمص الشاعر هنا ويلبسه لا يريد إلا نورية كاملة وأول شروط تلقى الإشراق عن نور الأنوار.. ألا يكون ثمة حجاب بين المشرق والقابل للإشراق.. وثانيها استعداد القابل أى الطالب نفسه، ثم أن كلا من الإشراق والمشاهدة (التى تستدعى عدم وجود حجاب بدورها والاستعداد من ناحية أخرى) عمليتان حافظتان للوجود تتميزان بأن إحداهما تأخذ شكلا واتجاها صاعدا أى باتجاه مصدر النور) لكنهما فى الوقت ذاته من طرق المعرفة الذوقية بسبب من اتحاد عملية الإيجاد وفعل المعرفة.

وبهذا إذن يريد الشهاوى الموت. ولا يريده. يتشهاه ويمقته.

أمـا الثـورة فنحن وإن كنا نلح على طغـيـان الحس بالموت على روح النص ووضوح الصوت الحلاجى النبرة عما سواه وقصر حجم الأحاديث الموجهة للوطن أو الجماهير إلا أن الشهاوى لا يحرمنا منها تماما إذ نسمع صوتها الجميل فى قصيدتين وحيدتين:

فى حديث الوطن يقرر الشهاوى:

والله ما جئناك ياوطنى

إلا لنشرب نخب حسرتنا

ثم يتلو سورة محبته فى حديث السجن:

- ثم من ؟

- وطنى

- ثم من ؟

- وطنى

- ثم من ؟

- وطنى

- قلت من ؟!

- دمنا.

.......

........

- ثم من ؟

- ثم لا شىء، لا شىء، لا شىء

لا

علت الـ « لا »

فبورك من علا .

هنا تناغم بين ثورية الصوفية وصوفية الثورة. الشاعر يرتد للمباشرة مع التناص مع الحديث الشريف. هنا الجزء الثانى من الايديولوجيا النصية - إن جاز التعبير. وهى بإعلاء الـ « لا » تحقق التكامل مع النهج الصوفى داخل الديوان وعبر سلسلة إنتاجية فى حياة الشاعر. والسؤال ما التصوف؟ يحمل فى طياته إرهاصا بالإجابات المحتملة والدلالية والمعلقة التى ترتبط بالخروج ليس فقط على لغة الشريعة بهدف معانقة الغائم والمجهول المكفر (يقول رامبو فى كيمياء الكلمة « أريد أن أكشف جميع الأسرار: الأسرار الدينية أو الطبيعية، الموت، الولادة، المستقبل، الماضى، نشأة الكون، العدم »)، وإنما أيضا ولوج حالات معرفية جديدة. فالصوفى كآخر مندلق وسائح ومستولى عليه وجده إلى الماوراء.. للمطلق.. للنبع الأول.. لأن يعرف ويعاين.. ليرى مالم تره عين ويسمع ما لم تسمعه أذن، وهو بهذا الطموح ثائر كبير. كل ما يقول ويفعل يسعى لنسف المألوف المتداول. الصوفى لا يسعى لتثبيت الدوار بل يزيده، وهو عندما يكتب فإنما يسعى بإخلاص صوب « الكتابة البدعة » التى يؤثمها الشريعيون. الأكثر من هذا أن الصوفى لا يبحث عن عبارة لازالت بها شوائب أو بقايا لغة وإنما يطمح إلى ما يصفه أحد معلمى تشان بالعبارة الحية التى لم تعد لغتها لغة. والشاعر هنا يقول لاءه ويرفع راية التمرد المثير ويذكرنا بأرضيته. وتقف هذه البساطة الشعرية أمام قرار التحدى فى الجزء الثانى من الديوان « سأخلق نفسى » ليتوج به التمرد فى ثنايا العمل ككل، وإن كان لا يعطينا تعليلا لفلسفة هذه الإرادة - شعريا - سوى حالة الجيشان وتكاثف الغضب أمام كينونة الوجود وأحداثه.

ثم أن الشاعر يوظف الأضداد ومناظرات المعنى بطريقة تضمن التوتر الممتع إبداعيا، مثال ذلك قوله: « مت فعشت » و « نارك جنتى » وأيضا:



« يستفيق الخلق
أبقى ميتا
أستفيق
يبقى الخلق أمواتا ».
وفى حديث الجماهير:
« الختام ابتداء
ووصلى قطع
وودى صد

الجماهير قالت:
هنا أول آخر
أبيض أسود ».
النفرى قال يوما: « كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة ». الديوان يبحث عن كون؟ عن المقدسة الراحلة؟ عن محبة غاربة أو مبتسرة؟
لا يهم فالعبارة تضيق.



## "عفاريت الأسفلت":

# الحياة كما هى بالضبط

مى التلمسانى

كعادة التلقى السينمائى فى مصر انقسم الناس فريقين حول فيلم أسامة فوزى الأول "عفاريت الأسفلت" حتى أننا نستطيع أن نتخذه نموذجاً لطرح إشكالية التلقى على كافة المستويات وفى كافة الشرائح سواء بين المثقفين أو بين المتفرجين العاديين. وإذا كنا لا نقلل من شأن الموضوعات التى يطرحها فيلم "عفاريت الأسفلت" (وهو السيناريو الأول للقاص مصطفى ذكرى) فإننا نلاحظ أنها محور الانقسام بين الناس بحيث يصبح المضمون الاجتماعى / الأخلاقى / الدينى للفيلم هو مركز الجذب الأول ومعقل صدور الأحكام بقبول أو برفض الفيلم يرى القسم الأول من المتلقين أن اجتياز حاجز الخوف فى التعبير عن حياة البسطاء الجنسية وأحلامهم البسيطة والتعبير بالتالى عن أشكال أخرى من الكبت الاجتماعى قد تم بصورة جيدة عن طريق التابو الجنسى وتصوير العلاقات المحرمة بعد ما ظل تحريمها على الشاشة جاثماً على أنفاس السينما المصرية طويلاً.

بينما يرى القسم الثانى أن نسق العلاقات بين الشخصيات يندرج تحت مسميات الخيانة التى تحرمها الأديان ويدينها القانون، الأمر الذى يجعل هذا القسم رافضا للفيلم ويهبط به وبصناعه إلى الدرك الأسفل كما أنه لا يصلح والحالة هذه لصناعة سينما جيدة تعبر عن المجتمع المصرى "كله" .. ومن هنا دعاوى "تشويه صورة مصر" التى ظلت سيفاً مسلطاً على كل من تسول له نفسه تعرية أية حقيقة أو الكشف عن أية أحلام مكبوتة. ونحن نرى أن ثمة نسقا قيميا برچوازيا متحفظا ومنافقا يرفض

التعبير عن الغرائز بصورة مباشرة ويفضل أن تظل فى إطار المسكوت عنه، بينما لا ينفى الفيلم سطوتها ولا يفكر بالضرورة فى إيجاد حلول للسيطرة عليها، بل يترك المنطق الايروتيكى يتحكم في أفعال الشخصيات "الطبيعية" النزعة (نسبة إلى المذهب الطبيعى) دون أن يحاكمها أو يدينها ودون أن يتبنى رسالة ما يرى أن عليه أداءها للمجتمع. ومن هنا اختلافه الحاد مع واقعية صلاح أبو سيف مثلاً.

والسينما فى رأينا نسق فنى يعتمد بالضرورة على العلامة الأيقونية (الصورة والصوت) لكنها عادة ما تثير في أذهان المتلقين تساؤلات حادة عن مدلول ومرجعية ومعنى النص الفيلمى (وكأننا بصدد منشور اجتماعى أو سياسي) ولا تثير إلا فيما ندر الاهتمام بالدال السينمائى نفسه، بحيث يصبح الموضوع هو حجر الزاوية فى النص الفيلمي ويحاكم بناءً عليه المخرج وفريق العمل وبخاصة الممثلين.

فى تلقى "عفاريت الأسفلت" أسقط الحديث عن بناء الفيلم وجمالياته لصالح الموضوع سواء بالإعلاء من شأنه فى مواجهة التابو أو برفضه وبالتالى رفض الصورة الفنية التى يقدم من خلالها برمتها.

تدور أحداث الفيلم فى عالم سائقى المكروباص "العفاريت" على طريق "الأسفلت" الواصل بين حلوان ووسط المدينة . وتنشأ فى هذا الإطار علاقات ثنائية بين السائق سيد (محمود حميدة) وزوجة الحلاق (حسن حسنى)، وبين الأب (جميل راتب) وزوجة صديقه المتوفى (أمل إبراهيم) وبين الأم (عايدة عبد العزيز) والحلاق ثم علاقة مفترضة بين الأخت انشراح (سلوى خطاب) وعامل الكهرباء (العشيق المنتظر) بدلاً من السائق رنجو زوج المستقبل (عبد الله محمود).

وفى مقابل هذه الثنائيات التى تتشكل بين الشخصيات نرى السرد الفيلمى يتبنى نفس المنطق الثنائى حيث يكاد ينقسم إلى قسمين متداخلين، يعلق أحدهما على الآخر: القسم الأول يحيل إلى تفاصيل الواقع اليومى فى حياة الشخصيات والقسم الثانى يتمثل فى السرد الشعبى الذى يستقى مادته من حكايات ألف ليلة وليلة.

فى القسم الأول يثقل القدر بوطأته على مصير الأبطال، فالجد (محمد توفيق) والأب والابن مصابون بالربو، والأب والابن يعملان بنفس المهنة (سائق ميكروباص)، كما تتحكم الغرائز فى علاقات التواصل والحب بين الثنائيات بحيث يصبح طرح فكرة "الخيانة" أمراً مستبعداً. وفى القسم الثانى نرى صورة شعبية من مكر النساء وسطوة الحكام وسخرية القدر الذى يتحكم فى مصائر الشخصيات داخل الحكاية - وخارجها أيضاً - ويتميز هذا القسم بسحره الخاص الذى هو سحر الخرافة الشعبية ذات البنية التكرارية.

من خلال حكايات الحلاق الشفاهية لزبائنه نتعرف على هذا العالم الخفى الذى لا نراه ممثلاً بالصورة إلا فى الحكاية الأخيرة والتى من خلالها تتحقق أحلام الشخصيات بصورة ايروتيكية جميلة، ربما يزيد من خصوصيتها كونها تحكى

ليلة وفاة الجد العجوز. ولولا بعض التطويل في نص الحكايات الشفاهي الذي لا يعادله ثراء خاص في الصورة لأصبحت هذه الحكايات ركيزة مهمة وممتعة في آن واحد من ركائز السرد السينمائي في الفيلم.

فالسرد هنا يلهث عادة وراء الشخصيات على المستوى الواقعي ويكاد يتوقف تماماً أثناء حكي القصص على لسان الحلاق فيقع الفيلم في أسر الحكاية بدلاً من أن يستثمرها لصالحه. في الحكاية الأخيرة، تجتمع الشخصيات حول الحلاق وتستعرض الكاميرا انبهارهم بالحدوتة ثم تنطلق مع كل منهم في خيالاته وأحلامه فيتصور كل رجل امرأته التي تخرج على قدمها من النافذة القريبة من الأرض ليقبل القدم ويتعرف عليها. وفي إضاءة ليلية شاعرية نرى الرجال يتوافدون الواحد تلو الآخر عند النافذة، ونرى النساء مثل جواري هارون الرشيد يستلقين على فراش تحجبه أعمدة النافذة الحديدية ويخرجن سيقانهن من بينها، وكأنما سر المرأة الكامن في قدرتها على الإغواء لا يقابله سوى اعتراف الرجل بجميلها حين تهبه جسدها، ويحمل هو "مفتاح الدخول" لهذا الجسد.

وكما تعتمد الحكايات على بنية تراكمية تكرارية (نفس الزاوية ونفس حجم اللقطة للتعبير عن نفس المشهد وتكرار نفس الموقف خاصة في الحكاية الأخيرة) يعتمد المستوى الواقعي من السرد الفيلمي على التكرار مع اختفاء بعض الاختلافات التي تحمل معاً تطوراً خاصاً في الحكي: فمشهد قطع غطاء عربة البرتقال وأخذ برتقالة حين يتكرر في البداية وفي منتصف الفيلم وعند نهايته لا يتكرر بحذافيره ولكنه يحمل ضمناً معنى مختلفاً كل مرة: في البداية يشير إلى ثقة البطل في قدراته وفي سيطرته على الموقف وفي منتصف الفيلم عندما تحين لحظة الذروة يترك البرتقال يتساقط على الأرض دون أن يمسسه وكأنما ينتقم لنفسه ولصديقه في نفسه ويفجر غضبه دون قيود بحركة بسيطة بلا إطناب.

وفي نهاية الفيلم يدخل الأب مع الابن في نفس اللعبة فيتناولان البرتقال ويقطعانه بنفس الطريقة ويلقيان بقشوره بنفس الطريقة وكأنما التاريخ يعيد نفسه وكأن ثمرة البرتقال هي التي تختزل الحياة والوجود وهي التي يجب أن نتعامل معها بلا مبالاة ودون أي أحساس بالميلودرامية.

وللمكان أيضاً دلالته وازدواجيته. فالبيت الذي يمارس فيه الأبطال حياتهم اليومية هو مركز الطعام والشراب والمشاجرات بين الابنة العانس وزوجة الحلاق (عشيقة الابن) وهو مكان يصلح للموت ولإقامة العزاء ولإقامة الأفراح أيضاً.

في مقابل البيت القديم الذي يحتفظ ببهاء عصر منقض بواجهته البسيطة ونوافذه العالية وطلائه الأصفر والذي يرفض الجميع بيعه لأنه مقر ممارسة الغريزة وهو المهرب الوحيد إلى كل الرغبات الشبقية المتحققة أو المتوقعة. أما الطريق الذي تنهبه سيارات الميكروباص جيئة وذهاباً فهو يحمل في جوانبه كافة الامكانيات المتاحة : يصلح لممارسة ألعاب الصبيان وكشف خشونة

العلاقة بين العاشقين، ويصلح أيضاً لممارسة جنسية عابرة في السيارة التي تتوقف على جانب منه، كما أنه مشهد علاقة حب عابرة أيضاً ظاهرها الإعجاب المتبادل وباطنها الرغبة في الصعود الطبقي من جانب العاشق والمغامرة من جانب الفتاة الجامعية: وكأن هذا المكان المفتوح بإمكانات تصويره المتعددة هو همزة الوصل بين عالمين لا ينفتح أحدهما على الآخر ولكنهما يتجاوران: عالم الحياة اليومية التي يعيشها الأبطال كما ينبغي وليس كما يتمنون وعالم التحرر من الأعباء اليومية سواء بالجنس أو بالغناء الطريق أو بالعلاقات القصيرة التي لا تدوم.

هذه الثنائيات المتكررة سواء فيما يتعلق بالشخصيات أو فيما يتعلق بالسرد ومفردات المكان هي تعبير عن ثنائية عامة يعاني منها المجتمع ويعاني منها سيد وانشراح بصفة خاصة، ويحكمها التردد بين مشروعية العلاقات المحرمة في ظل التعايش السلمي بين الجميع، وبين البحث عن إمكانية الخروج من مأزق اللامبالاة والتكرار والرغبة في احتلال موقع من خريطة المجتمع بدلاً من البقاء على الهامش: سيد لا يريد لانشراح أن تلاقي نفس المصير الذي لاقته زوجة الحلاق، لذلك فهو يرفض تزويجها من رنجو ويعرض على فتاته الجامعية أن "تأخذهما شروة واحدة" هو يتزوج الفتاة وأخوها المهندس يتزوج انشراح. ولأن هذا الحل لا يليق إلا بأفلام الأربعينيات الغنائية فإن الحال يبقى على ما هو عليه فلا سيد يتزوج ولا انشراح تتزوج ولا زوجة الحلاق تكف عن خيانة زوجها ولا زوجها يكف عن مداعبة أم سيد.. وهكذا وكل ما تجده الشخصيات ممكناً هو كسر الغسالة انتقاماً من زوجة الحلاق أو حلق الشعر انتقاماً من الصديق أو الانصياع وراء متطلبات الجسد، ذلك الجزء الوحيد الذي تقدر الشخصيات على ترويضه والتحكم في مصيره.

يبقى أن "عفاريت الأسفلت" فيلم لا يدين أبطاله ولا يتبنى وجهة نظرهم لكنه يقف محايداً أمام معاناتهم الداخلية واليومية، يكشف ويصف ولا يحاكم، وهذا في رأينا شيء جميل في ظل انهيار منظومات القيم السائدة وفي ظل تيار وعي جديد يتشكل سينمائياً الآن ويفرز أفلاماً عالية القيمة الفنية وسينمائيين متميزين لا يدعون النبوة ولا يتبنون موقفاً فوقياً من الحياة والناس.

الديوان الصغير

# السلام الذى أعرف

مختارات من شعر:

## محمود حسن إسماعيل

إعداد وتقديم:

حلمى سالم

"من عام عام ١٩٣٣. من عويل السواقى وهى تذرف حسرة الإنسان لتراب الكوخ. من إطراق الوجوه الطيبة التى طحنت إباءها مسيرة الظلم على أيامها الصابرة، وجرعتها غفلة الرق، وطمأنينة الهوان. من الضجر القانت الذى أخنى عل كاهل الفلاح بألفة الفقر والهوان، وقناعة الحرمان.

ومن أعماق ليل هذا الشجن المخنوق الأوار فى صدر القرية، نزح مع الشاعر من قريته فى صعيد مصر ناى أخرس الغناء، لم يكد ينشق لهاث المدينة فى أكتوبر ١٩٣٢، حتى هزجت ناره بهذه الأنغام التى حملتها أوراق "أغانى الكوخ" وطلعت بها للناس أول يوم من عام ١٩٣٥".

كانت هذه بعض سطور محمود حسن إسماعيل فى مقدمته للطبعة الثانية (يوليو ١٩٦٧) من ديوانه الأول "أغانى الكوخ" الذى صدرت طبعته الأولى "أول يناير ١٩٣٥.

فى هذه المقدمة يوضح الشاعر أن قصائد هذا الديوان الأول قد ظهرت فى "مناخ شعرى أحول الروافد، ذائغ الدرب، يقبس بيد مما غبر من تراثه، ويخلس بالأخرى مما عبر من غير ذاته، ومن بينهما تحركت أقلام بريئة الإصغاء للقاء صوت جديد".

وقد كان "أغانى الكوخ" بحق صوتاً جديداً فى عالم الشعر إبان ظهوره فى منتصف الثلاثينيات. ففى ذلك الوقت كانت الساحة الشعرية قد خلت من "أميرها" أحمد شوقى، الذى رحل عام ١٩٣٢، بعد أن أتم مهمته الكبيرة: إحياء العمود التقليدى وإعادة الرونق والمتانة والجزالة إلى "ديوان العرب"، بعد عصور الانحطاط والتردى التى كانت مرّت به. هذه المهمة التى كان قد بدأها - فى مصر - محمود سامى البارودى منذ أوائل القرن. وتابعه فى أدائها حافظ إبراهيم وخليل مطران وأحمد شوقى وغيرهم.

ومع بدء العشرينات من هذا القرن نشأت جماعة "الديوان" - العقاد والمازنى وشكرى - التى ثارت (عبر بيانها الشهير وشتى كتاباتها النظرية وإبداعها الشعرى) على الكلاسيكية التى قادها شوقى ونظراؤه فى الشعر. وما لبثت جماعة "أبو للو" أن قامت ، لتشكل مع جماعة "الديوان" جناحين كبيرين للثورة الرومانسية الهادرة على تقاليد الشعر القديمة فى مجمل الأجيال السابقة.

أسس جماعة "أبو للو": أحمد زكى أبو شادي، والتف حولها وحول مجلتها رهط هائلٌ من الشعراء الرومانسيين المجددين: على محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل وصالح جودت وصالح الشرنوبى وأبو القاسم الشابى ومختار الوكيل وغيرهم.

وكان محمود حسن إسماعيل - من بين هؤلاء - يتمتع بطاقة جبارة، وصفها الناقد الكبير محمد مندور، حينئذ، بأنها "طاقة حوشية وحشية".

وليس من ريب، فى أن شعر محمود حسن إسماعيل شكل "الجسر" الواصل بين الحركة الرومانسية التقليدية السابقة من ناحية، وحركة الشعر "الحر" التى نشأت فى أوائل الخمسينيات من ناحية ثانية.

وبالنسبة لي، ولجيلى من شعراء الحداثة فى مصر، فإن محمود حسن إسماعيل يمثل لى - ولنا - أباً أساسياً من آباء تجربتنا الشعرية: بما حَفَلَتْ به

قصائده من اجتراءات لغوية وتجديدات صورية مفاجئة، وبنزعته الجائرة إلى تصوير الريف المصرى والطبيعة المصرية، بطريقة تختلف عن منهج الرومانسيين السابقين فى "تقمص" الطبيعة واسقاط الوجدان البشرى للشاعر على عناصرها الجامدة.

ولعله من المثير للانتباه أن نجد فى ديوانه الأول "أغانى الكوخ" قصيدة بعنوان "ثورة الضفادع"، لا أظن أن شاعراً غيره كان يمكن أن يجترئ على خوض موضوع كموضوعها. فمثل هذه الموضوعات لم تصبح من مواد الشعر إلا فيما بعد: مع الحداثة وما بعد الحداثة. وهو ما يشى بروح متقدة متقدمة لدى الشاعر:

"هاجها فى الليل صمتٌ غمرتْ
كلَّ نفسٍ فيه آلامُ الشجونْ
وضفافٌ غارقاتٌ فى الكرى
حالماتٌ بأسى الريفِ الحزينْ
نامَ فيها الموجُ، حتى خلتها
خاصمتْ كل نسيم فى الدجونْ
وطريقٌ أخرسٌ، ما همت
فى ثراه خطوات العابرين".

والحقيقة أن محمود حسن إسماعيل لم يحظ بالشهرة التى تناسب قامته الشعرية العالية. ولاشك أن شخصيته الانطوائية، المنعزلة عن الضجيج والضوضاء ساهمت فى ذلك الغبن الذى وقع عليه. على أن العامل الحاسم فى هذا الغبن هو طبيعة "الجسور" فى كل مرحلة أدبية. فالحاصل أن الحياة النقدية، عادة، تولى اهتمامها لما قبل الجسر ولما بعده، حيث تكون القسمات واضحة والتيار الفنى مكتملاً. أما "الجسر" بينهما فيقع عليه الظلم والإهمال! !

ولولا أن محمد عبد الوهاب لحن وغنى بعض قصائد محمود حسن إسماعيل، مثل "النهر الخالد" و"دعاء الشرق"، لظل الرجل مغموراً، إلا لمن ينقب عن الحلقات الجوهرية المفقودة فى تاريخنا الأدبى والشعرى.

وما أحرانا اليوم - نحن الشعراء والنقاد والحركة الثقافية بعامة - بإعادة الاعتبار إلى هذا الشاعر المؤثر وغيره من الشعراء المهمّين الذين لم يحظوا بالتقدير والرواج المناسبين لإنجازهم الفنى الجميل.

ح.م

# الكوخ

بعثر عليه الدمع ما صفقتْ
فى قلبك الألحان يا شاعر
وأحرق له الأجفان، ما مسها
برح الضنى، والحزن يا ساهر
عرج عليه ساعة، واتخذ
فى ظله مأواك يا عابر
وطف حوالى ركنه، والتمس
نور الهدى والرشد يا حائر
هنا خبايا النفس مطمورة
غشى عليها الزمن الجائر
لو "لابن سينا" خطرة بينها
ما قال: نفس لغزها قاهر!

* * *

ضمت حواشيه على عابد
محرابه من فاقة داثر
ينعى عليه تحت جنح الدجى
شيخ الليالى بومها الصافر
ويشتكى بلواه رأد الضحى
حمامه المسترحم الذاكر
سماره فى الليل أنعامه
والنجم، والنابح، والخائر
تمليه من وحي الوفا حكمة
ألوى عليها دهره الغادر
هذى تناغيه وذى تجتلى
من صوته ما يجتلى السامر
إن هبَّ يشدو سحراً بينها
فاحطم مزاميرك يا زامر
أو راحِ يزجى اغنيات المسا
ضيّعتَ يا شعر ويا شاعر
رهبان .. عبادون حازوا الهدى
ليلا، فما فى ديرهم كافر
من لم يقم منهم صلاة الدجى
فى النوم، أداها له الساهر
يغفون والكلب على مهدهم
سهران، لا يغفى له ناظر
يصرخ إن أغرته أطيافه
أو راعة بالسطوة الخاطر
إن غاب نجم فوقهم سحرة
فهو على أرواحهم حاضر
أو أرجف الليل ينادى به
حلفت يا ليل.. أنا الخافر
أرعى عيوناً أمعنت فى الكري
وهالها بحر الرؤى الزاخر
تحلم أن الكوخ فى جنة
يزهو عليها السندس العاطر
وأن أهليه على رفرف
فى الخلد لا يسمو له طائر
حظوظهم من طيبات المني
وعيشهم مبتسم ناضر..
حتى أرق الفجر أقداحه
وانساب منها ضوؤه الغامر
مرت عليهم ساريات الصبا
ينفح منها السوسن الباكر
فاستيقظوا .. والكوخ فى غفلة
ما دار فيه بالمنى دائر،
يلقى عليه الديك أرجوزة
غنى بها إصباحه السافر
كأنه ينعى ممات الدجى
ونعشه فوق الربى سائر
أو أنه يشدو لعرس السما
ونورها ضافى السنا طافر
أو أنه يسمع ركب الملا:
كذا يديل الأولَ الآخر!

* * *

يا زروقاً ألقى بشط الضحى
مجدافه .. كما كبا العاثر
يهنيك شمس خلدت قبلة



على جبين حظه خاسر
لم يحلم القصر بها فى الكرى
ولا رآها برجه العامر
وجنة حولك .. غيسانة
ريحانها منفتق زاهر
وجدول يرويك .. معذوذب
سلساله مصطفق زاخر
ونخلة فوقك .. تهدى الجنى
والظل .. يستذرى به العابر
تهتز للساري، ونخل الورى
فى القصر مرهوب الحمى كاشر!
يهنيك عذراء إذا أقبلت
للنيل أصغى موجه الهادر
يستلهم العفة من جرة
يحنو عليها ملك ظاهر
قدسيه القلب، بها عصمة
لم يؤتها نسر السما الكاسر
كأنما ريشت جلابيبها.
فالويل إن مر بها فاجر!
حرائر أطلعن عرس الهوى
، فيك، حديثا نبره ساحر
خبأت كنز الحسن فى أيكة
والقصر ما حجبه ساتر
شتان ما الدر بأصدافه
والدر فى كومته بائر!
* * *

شهدته يذرو دخان الأسى
والوجد فى كانونه ساعر
تبكى سواقى الحقل أشجانه
وما بكاه مرة شاعر!
والبائس الفلاح فى ركنه
عريان يشكو ضنكه خائر!
شالت بزرع النيل أكتافه
وما رعاه البلد الغادر
لها بزيف الغرب فى مدنه
والريف من أوجاعه حائر!
* * *

بعثر عليه الدمع، ما صفقت
فى قلبك الألحان يا شاعر
واحرق له الأجفان ما مسها
برح الأسى والحزن يا ساهر!

# قاب قوسين

قاب قوسين من النور .. فسيري
واهتكى كل لثامٍ فى الضمير
وانهبى غيب المدي، واحترقي
فى اللظى الباقى، على نارٍ ونور
مزقى كل قناعٍ، وانفذي
من حواشيه إلى الضوء الأسير
وادحرى كل ظلام راسب
انشبته فيك أغلال الدهور
لا تبالى أى هول، بعدما
ذهب العمر بأهوال العبور..
ازحفى.. وانطلقى ساحقة
وقفة الشوك، وإعياء الصخور
لا تهابى أى ليل، بعدما
شيبت نارك أوهام العصور
وسقتك الرق معصوب الرضا
أعزل الحسرة، مسلوب النصير
أورق النور، وشبت ناره
تضرم التغيير فى أعتى الجذور
فانفضى ذاتك، لا تبقى بها
غير زاد الزاد، للزحف الكبير
واستردى بالخطا ما فاتها
من ضياء الدرب للجفن الكسير
واحرقى كل هشيم آسن

من بقايا الليل فى جفن العبير
اجرفى كل وقوف.. واسمعي
فى انطلاقاتك أنغام الهدير..
قد وصلنا .. لم نكد.. فاقتربي
من ضفاف النور، فى قاع الصدور
قاب قوسين .. بلى!!
إنا على قاب قوس، من ضحى المرسى الأخير

## لابد..!

لابد أن نسير!!
ونجرف الأقدار من طريقنا الكبير
ونعصر الرياح من تلفت المصير
ونصعق الهشيم فى احتضاره الأخير..
فلم يعد لركبنا وقوف
ولم يعد لدربنا عكوف
* * *

.. انصهر القيد، وذابت غشية الظلام

وانداح كل واقف فى غصبة الزحام
وأقلعت أفاقنا لمرفأ السلام
وانشقت السدوف
وانهارت الرفوف
وانطلقت من رقها عواصف الزئير
بفجرها، وجمرها، وأمسها المرير..
تصرخ.. لا سكوت!
لا همس، لا خفوت!
يا سالب النظرة من توهج العروق
يا ساكب الحسرة فى ضيائها المفيق
يا ملقى الأحجار فى انتفاضة الطريق:
لابد أن نسير
فى دربنا الكبير!!

* * *

لابد أن نسير
ونقطف الظلال من محاجر الهجير
ونلقط الحبة من مناقر النسور
ونبذر الربيع فى مخالب الصخور
وننشب المشيئة
واليقظة الجريئه
فى قلب كل ساكن يغط فى المحال
ويسترد موته تجدد الزوال
ويختفى هروبه فى توهة الخيال...
دوربنا مضيئه
بالشعل الخبيئه
تلهب فى أعماقنا تحرك العبور
وتحرق الروح على أشواقنا بخور
وتزهق الملال.. والكلال.. فى الشعور
وتضرم التغيير...
فى أعمق الجذور...
فى كل ماضٍ تحتها بموته قرير
وكل أت فوقها لفجره يشير
لغدنا المورق للإنسان بالنشور..
"لابدأن نسير"
"فى دربنا الكبير"
* * *

وإن أطلت حية من مزحف ضرير
من كهفها ، فى ظلمة خانقة الضمير...
لابد أن نسحقها فى رهجة المسير
بعاصف ، مدمدم بالنور والسعير
يردها هشيمة مرجومة الحفير..
فى كيدها تمور
بالويل، والثبور!!
* * *

"لابد أن نسير"
وأن أطلت آهة على الضحى الجديد
لجفن كوخ فاغم بفجره الوليد
وحقه العائد من تابوته البعيد..

لابد أن نردها تميمة تعود
لحقله، بالعطر، والنماء والحصيد
ونرجع الزهور
لمهدها النضير

* * *

"لابد أن نسير..!"
وإن توارت غرسة عن قطرة الشعاع
لص الضياء شدها فى لحظة الرضاع
وضمها لليله المهتوك فى الضياع
لتشرب الذبول، والأفول، والضياع
وحسرة الهوان فى طاغوته المضاع
لابد أن نردها تورق فى البقاع..
ونلهب المسير
فى دربنا الكبير
لتشرق الزهور فى مخاضر الحقول
ويلعق الظلام من بيادر الأفول..
ويهدر الضياء فى مرافئ الوصول
وتسمع الضفاف ظل كرمها يقول:
مد الربيع كأسه لزحفنا الطويل
بالنور، والعطور
وفرحة العبور..
لابد أن نسير!!

* * *

لابد أن نسير
ونهتك الستور
لابد.. هذى الأوجه البليدة الرواء
ذات السكون الميت، فى انتفاضة السناء
ذات الوقوف العبد، فى تحرك الفضاء
ذات الصدى المعقوف بالهمسة للنداء
ذات السهوم الحاقد النظرة للضياء
ذات الوجود القابع المخضل بالفناء
ذات العكوف الناشب السجدة فى العماء
ذات اليد المنهومة الكذابة العطاء
تشرب دمع غيرها ليمرع الرياء
وتخلس اللمح من الضحى بلا حياء
لتفسح الطريق فى الأوهام للمساء..
لابد، لا.. يا هذه ! لن يرجع الوراء..
هيهات!! أن يعود يا دجالة الخفاء!!
أمس الذى فتناه بالثورة والمضاء
فقد أحالت ظلمه رياحنا هباء..
.. ورده انطلاقنا الكبير
لجوره فى وهدة المصير!!

* * *

لابد أن نسير
لشطنا النضير..

* * *

إنا لمحناه .. غد ربيعه قريب!
يضوع بالعزة والصفاء فى الدروب
لكل قلب رشفة من ظله الرطيب
لكل عين قطفة من ضوئه الرحيب
لكل كف فرحة من غرسها الحبيب
فلتمض للضفاف نار زحفنا الرهيب
ولننبت الظلال حيث يفهق اللهيب
فليس فى طريقنا إيماءة تؤوب
وليس إلا السير والمضاء والهبوب
ونشوة العبور
فى دربنا الكبير
لابد أن تسير.. لابد أن نسير!!

# السلام الذى أعرف

قصيدة الشاعر فى مهرجان الشعر الدولى المنعقد صيف ١٩٦٩ بمدينة "استروجا"

بجمهورية مقدونيا (يوغسلافيا) مثل فيه الجمهورية العربية المتحدة، مع شعراء العالم من دول الغرب والشرق".

من الشرق جئت
ومن كل أرضٍ أتيت
ولست نبياً على كفه تسطع المعجزات
ولامرسلاً في يميني كتاب
يضئ الوجود، بآياته البينات..
ولا حاملاً شعلة في يدي
تدق السماء بها كل باب..!
.. ولكنني.. من دروب الحياة انطلقت
ومن كل جرح لإنسانها قد سريت،
ومن كل وجه تضج به صلوات العبيد،
ومن كل ساقٍ تؤج بها وخزات القيود،
ومن كل طُرفٍ به الزهر تنبت فيه القبور
وتصلب في عطره نغمات الزهور..
ومن كل طفل..
مع الموت يرضع ثدي البنادق
ويحتضن الذعر بين الخنادق
ويبحث عن أمه في رفات الضحايا،
وفي نظرات المشانق..
فيلهيه عنها عناق الشظايا
وضم الحرائق،
.. ومن حسرة الريح،
وهي تقص احتجاج السنابل
ونوح الهشيم بحد المناجل
وثكل النسيم بسمع الجداول
وتروي أساها، لدمع الفراش!..
يؤبن موتى زهوره!
وحزن الطيور على عشها!..
في مهاوي مصيره!
ومن كل صوت،
بحق الشعوب يسلي المنابر
وفي راحتيه،
من الظلم .. يهدر صوت المجازر
ويعصر من أدمع الكادحين الرحيق
ويمتص، يمتص..
حتى رفات العروق..
ويسرق من أوجه الطيبين،
شعاع الطريق
ومن صحوة الثائرين،
اتجاه الشروق!
ويرخي على وجهه ألف ستر صفيق
لينشب أظفاره في الظلام
وينهش من كل قلب حنين السلام
ويجري بزروقه في الضحايا،
يسوق الجياع، حفاة ، عرايا..
وباسم الحضارة يبكي عليهم..
وبالغوث يهذي، ويجري إليهم
يمد لهم فضلات الموائد، حول الخيام
وهم من شقاء، وبؤس، بقايا حطام
يضج الوجود بكاء عليهم!
وأغلاله صدئت في يديهم!
ودمع الرياء، رحيق من الظلم غادر
تفتح بالزهر فيه،
نعوش الضمائر!
.. مآس على الأرض..
يلهو صداها بحق المصير
ويخجل منها حياء العصور
تلهي بها مستبد، وقاتل
وباغ بكفيه شد السلاسل
وترنيمة فوق زور الشفاه
خداع السياسة فيها صلاه
تناجوا بها في صدور المعابد
وفي حلقات الموائد
أباريق.. تسكر حقد الطغاه
وتذبح باسم الحياة الحياه
على زورها من وجودي خجلت

وأشعلت نايي، وطرت
جناحاي.. نار..
على كل سلم..
من الأرض يسلب حق الحياة!!
ونور.. لكل سلام..
إلى العدل تمشي خطاه..
من الشرق جئت
ولست نبياً..
ولا مرسلاً في يميني كتاب..
.. ولكنني
من ضمير الوجود انسللت
ومن كل جور،
وبغى على حقه، قد غضبت
ومن كل قهر
لإنسانه الحر، ثرت!
ومن كل نبر!
لصوت أسير
تلاشى حواليه صوت الضمير!
ومن كل أرض..
عليها يد الشر.. سلطها مستبد
وأرض..
عليها من القهر،، حر، وعبد
وأرض..
عليها القداسات تسقى المهانه
وتعوى بخطو النبوات فيها رياح
الخيانه!
وأرض
بها اللون يصبغ وجه المبادئ،
.. فهذا بياض، سليب المساوئ..
تلوذ بكفيه كل المرافئ!
وهذا سواد.. أبي، وثائر!
على كل جائر!
يمر به العدل خزيان حائر!
إذا هب يوما
ودك السدود، وشق الستور
ليسمع كالناس شدو الطيور
وينشق كالناس شدو الطيور
وينشق كالناس عطر الزهور
ويخطر كالناس
من غير كره،
وإطراق وجه وخطو أسير!!
.. تهب عليه رياح عتيه
حدتها قوى الشر للعنصرية
تريق الدم الحر فوق المذابح
لفجر الشعوب الأبى المكافح..
وتمضى على جثث النور،
والزهر، والحب
تحت الظلام!!
تلوك السلام
وتبحث عن ظله فى السديم
وفوق النجوم..
وعن طيفه فى كهوف القمر
وغاب القدر..
.. وفى الأرض،
تعوى صباحا، بصوت الوئام
وللرق فى بعدها
كل يوم – لشعب – زمام!!

* * *

فيا أمى الأرض!
ماذا جنيت؟
ومنك – ومثلى جميع البرايا – ولدت
سواداً.. وجدت!!
بياضاً.. وجدت!!
إلى كل لون إليك انتميت!
فماذا أهاج دعاة الفوارق؟
سوى جشع الظلم بين الخلائق!!
خداع .. به فى وجودى كفرت..
ومن كل سخطى!
له ما عزفت!

ومن كل نبضي.. وأرضي
ومن كل بغضي.. ورفضي
.. له ما عزفت!!

* * *

من الشرق جئت
ولست نبيا..
ولا مرسلا..
فى يمينى من النور شعلة..
فمن كل درب، ومن كل باب
ومن كل قيد، يدوى زواله
ومن كل قلب، يضوى اشتعاله
ومن كل شعب، يغنى نضاله..
ومن ألف ليل طويلٍ .. وليله
تدق على الرق مليون طبله..
وتزأر كالريح فوق الجبال
وكالموت . تعصف بين مروج الزوال؟
.. لرفض الخضوع لأغلال غاشم
ورفض الدموع لأحضان راحم..
ورفض الحياة..
إذا لم يسدها .. سواء .. سواء
قطاف العبير...
ورى البراعم..!!
ورفض السلام...
إذا اجتر شوق السلاسل
وأخفى نيوب الذئاب
على عتبات الهياكل!

* * *

من الشرق جئت
ولست نبياً،
ولا مرسلاً فى يمينى كتاب!!
وليست معى من سليمان؛
أسرار قمقم..!
أسل بها الحقد من كل طاغ
على النور يجثم !!

وأستل أضغانه من شراب، .
سقاه بكأسه
وأفنى ظلاما،
يدور بطغيانه تحت شمسه!
.. وليست معى من مزامير داود نغمه!
.. ولا من وصايا الكليم معى أى كلمة!
.. ولا من أناجيل عيسى،
وإصحابها، أى رحمة!!
.. ولا من سنا آية من محمد،
حملت لكم أى نجمة!
لأجتاح ليل الطريق،
إلى فجرى الحر.. بين الوجود
وأجتاح قيد الشروق،
إلى صحوتى . من جديد!
فليل الطغاة. أصم الظلام
وحقد الطغاة، ضرير الضرام
وما جئت أشدو لهم بالسلام!
فصوت السلام بأيديهم
فى هزيج الكنائس!
وفى كل أيقونة، ضوأتها العرائس!
وفى كل قرع لأجراسها
فى صلاة الأحد..
وفى كل خد تناجى بخد!
ومالى أراهم،
.. وفى كل يوم تضج الملامه..؟..
إذا مات فرد .. أقاموا القيامة!
وإن مات شعب .. أذلوا منامه!
وصاحوا على كل قبر شهيدٍ، وحر..
هدوء الفناء نشيد السلام..
وباسم السلام، أبادوا السلام!!

* * *

من الشروق ناري.. ونوري..
وشمسى التى لا تغيب!



وضوئى الذى بث فجر الحضارة،
عند المغيب!
.. فإن دس ليل ضيائى،
وغامت سمائى،
فقد حطم المارد الحر أغلال أمسه
وأضرم فى كل قيد لظاه
لتخضر أيامه من جديد
وتفتر أزهاره للوجود!!

* * *

.. فيا أصدقائى
.. إذا عاد حر، إلى أرضه.. فى الصباح
.. وعادت مع النور،
تبسم كل الجراح:
.. وكفت عن البغى.. نار السلاح
.. وذابت مع اللون.. كل العناصر
وبادت من الأرض.. كل المجازر
.. وماتت عليها رياح التآمر
وسطو العصابات من كل باغ وغادر
.. وفكت عراها، حبال الخيام!!
ولم يبق فيها، شريد مضام!!
.. وغنت مع الطير، أم وطفل
وسبح للحب..
غصن، وظل!!
سأشدو..
ونشدو جميعاً..
بلحن السلام!
ويشدوه حقل، ودرب، وبيت
وناى.. به من جراحى شدوت
ومن عالمى الثائر الحر
جئت!!

استروجا (مقدونيا) فى ١٩٦٩/٨/٢٥

## مأتم الطبيعة

نشرتها مجلة «ابولو» عدد فبراير ١٩٣٣

وقدمتها بعنوان (قصيدة من الشعر الحر)

وأعادت نشرها مجلة الهلال عدد اكتوبر ١٩٧٠

أطرَقَ الطَّيرُ على هام الغصونْ

كذبيحٍ ، نفرَت فيه الكلامْ

ودجا الكونُ ، وسجّاه السكون

بدثار الموت ، والموتُ ظلامْ

وذكا فيه لُهابٌ للشجونْ

أخرَسَ الشادى بشجوٍ ، وغرامْ

أىُّ خطبٍ قد دهاهْ ؟

وأسىً لطبّقَ فاهْ ؟

أتُرى شام الجِنانْ

خمدَتْ فيها الحياه

فبكى ؟ !

ام رأى ملّك الكَنارْ

هامداً فوق الكُتُبْ ؟

ومزاميرَ الهَزارْ

مثل عيدان الحطبْ

فاشتكَى ؟ !

ام فَرى مهْجَتَهُ ظفرُ العُقابْ

ومضى فى جنبه سهم سديدْ

فسرَى فيه من الموت لُعابْ

وغدا يخفُق كالقلب العميدْ

فى نُزُوع يتلّهى بالنغَمْ

صارخاً مما دَهاهْ . .

من فناءٍ ، وعدَمْ

إنَّه يبكى مَمات الشاعِريّةْ . .

. . . . . . . . . . . . . . . . .

وخرير النهر فى الوادى

كانغام النُّواحْ ،

ومَسيلُ الماء من جفن البِطاحْ

أدمُعَ الكون ، وعبْراتُ الطبيعهْ . . .

كلُّ طيْر ناح فيها . . ناعياً !

كلُّ غصن مال فيها . . راثياً !

كلُّ نبْعٍ سال فيها . باكيا !

عبَرَتْ يَمَّ المنايا .

وأعاصيرُ الأسَى ، غالت الرُّبان منْها . .

فهَوَتْ . .

ثكْلَى على شطِّ المَنون . . لاهِفهْ

ترسلُ الأنَّاتِ من قلْب حزينْ . .

هاتِفهْ :

كلِّلُوا النّعْش بريحان الرّياضْ ،

والوُرودْ !

ليضوع الطيبُ من أردانه فيها . .
حياةً ، ومماتاً !
انشدوا ، والطير في حفل الرثاءْ
كلَّ صبحٍ ، ومساءْ !
لم يمتْ «شوْقي»
وفي الشرق شُعاعٌ مِن سَناهْ
سائلوا الأيامَ ، والأحلامَ ، والدنيا ،
وما ضمّتْ أفانينُ الحياهْ
واسمعوا فيها صداهْ
دولةٌ قامتْ على عرش الحياه
من شعور ، وجهادٍ ، ودماءْ
شاعرٌ في الأرض لم يلْقَ مُناهْ
فرقَى . .
. . يشدو لسكّانِ السّماءْ

من جنازة شوقي

اكتوبر ١٩٣٢

# كشاف
# «أدب ونقـــد»
# لعام ١٩٩٦

إعداد :

مصطفى عبادة

| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
|---|---|---|---|
| ابتهال سالم | – زهرة الشتاء | قصة | مارس |
| | – النار | قصة | اكتوبر |
| إبراهيم فرغلى | خمس أقاصيص مقطوعة | قصة | فبراير |
| إدوار الخراط | مصر التى فى خاطرى | قصة | فبراير |
| أحمد الزين | السفينة | قصة | يونيو |
| أحمد الخميسى | الطيور | قصة | مايو |
| أحمد النشار | القدرة على الغناء | قصة | مارس |
| أحمد فاروق | نوبل شيموس هينى : | | |
| | القلم الرابض (متابعة) | الحياة الثقافية | يناير |
| اسامة عفيفى | الشعراء يأكلون الكتب | | |
| | – رسالة بغداد | الحياة الثقافية | مارس |
| أشرف الصباغ | – صباح الخير يا مكسيم جوركى | | |
| | رسالة موسكو | الحياة الثقافية | يناير |
| | – حوار مع مخرجين مسرحيين : | | |
| | الانتحار التشيخوفى بين السخرية والعطف – | | |
| | رسالة موسكو | الحياة الثقافية | فبراير |
| | – تاركوفسكى فى ذكراه الثامنة : | | |
| | رسالة موسكو | الحياة الثقافية | يونيو |
| | – أبله من هذا الزمان – | | |
| | رسالة موسكو | الحياة الثقافية | يوليو |
| | نظرة على المسرح الروسى الراهن | | |
| | – رسالة موسكو | ملف خاص | أكتوبر |

| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
|---|---|---|---|
| اعتدال عثمان | فعل الكتابة الحياة | دراسة | مارس |
| إقبال بركة | إبداع المرأة - (متابعة) | الحياة الثقافية | سبتمبر |
| الصالح بووليد | حوار مع المفكر العفيف الأخضر | حوار | أبريل |
| إلياس فتح الرحمن | تحية إلى چيلى عبد الرحمن - (متابعة) | الحياة الثقافية | يوليو |
| | - الجنوب | شعر | نوفمبر |
| إمام حامد | نبض الشارع الثقافى | الحياة الثقافية | يناير |
| آمال كمال | المرأة فى الأديان... دم يمنح الانتعاش | ندوة | ابريل |
| أمجد ريان | قراءة فى كتاب «حيوانات الليل» لفريد أبو سعدة | الحياة الثقافية | أكتوبر |
| أمل رمسيس | «يوم الاستقلال» وسيادة الوهم الأمريكى (سينما) | الحياة الثقافية | ديسمبر |
| أمير عزيز | النهر لا ينسى عبد الرحمن السبع | | |
| | (تقديم لشعر عبد الرحمن السبع) | شعر | مارس |
| **ت** | | | |
| تاج الدين محمد | فارس المستحيل | شعر | أكتوبر |
| التحرير | تواصل | الحياة الثقافية | يوليو |
| التحرير | رسائل حميمة (تواصل) | الحياة الثقافية | أكتوبر |
| **ج** | | | |
| جاسم كرم يعقوب | الأشكال الجديدة فى التعبير (تواصل) | الحياة الثقافية | يونيو |
| جرجس شكرى | قصائد قصيرة | شعر | يونيو |
| جلاء عزت الطبرى | أقاصيص قصيرة | قصة | سبتمبر |
| جيمس أولدريدج | عالم اللهث وراء الأرباح | دراسة | يونيو |
| **ح** | | | |
| حلمى النمنم | نساء ألف ليلة وليلة: | | |

| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
|---|---|---|---|
| | الجنس - المعرفة - السياسة | دراسة | يونيو |
| حلمى سالم | - نظرة طائر على مشهد متحرك | الحياة الثقافية | أبريل |
| | - يوجد هنا عميان | شعر | سبتمبر |
| | - الشهاوى ونازك وفضل (متابعة) | الحياة الثقافية | ديسمبر |
| حسين عبد الله | حوار مع شهداء الوطن (متابعة) | الحياة الثقافية | نوفمبر |
| حمدى البطران | قطعة قماش صغيرة | قصة | يونيو |
| **خ** | | | |
| خالد حريب | ذل المراكب | شعر | مايو |
| خلدون الشيخ | عبد الناصر صالح - غابات الصهيل (متابعة) | الحياة الثقافية | أغسطس |
| خليل النعيمى | مراكش جامع الفنا | قصة | أغسطس |
| خليل عبد الكريم | حقوق المرأة السياسية فى عصر النبوة | دراسة | يوليو |
| **ر** | | | |
| رابح بدير | فقاعة الأربعين | قصة | أغسطس |
| رانيا خلاف | تناسخات | قصة | مايو |
| **س** | | | |
| سامى الغباشى | عندما تصبح أليفاً | شعر | يوليو |
| سامى عبد الوهاب | تصور الحكاية الشعبية للملوك | دراسة | مايو |
| سعد الفيشاوى | ضد ما يسمى بالحداثة | دراسة | مارس |
| سميح القاسم | تلك العابرة جسور الآس | شعر | أبريل |
| سمير إبراهيم | هدية أبى | قصة | يوليو |
| سمير الفيل | حبهان على مستكة | قصة | أغسطس |
| سمير عبد الفتاح | «مراعى القتل» وهستريا الكتابة | دراسة | أغسطس |



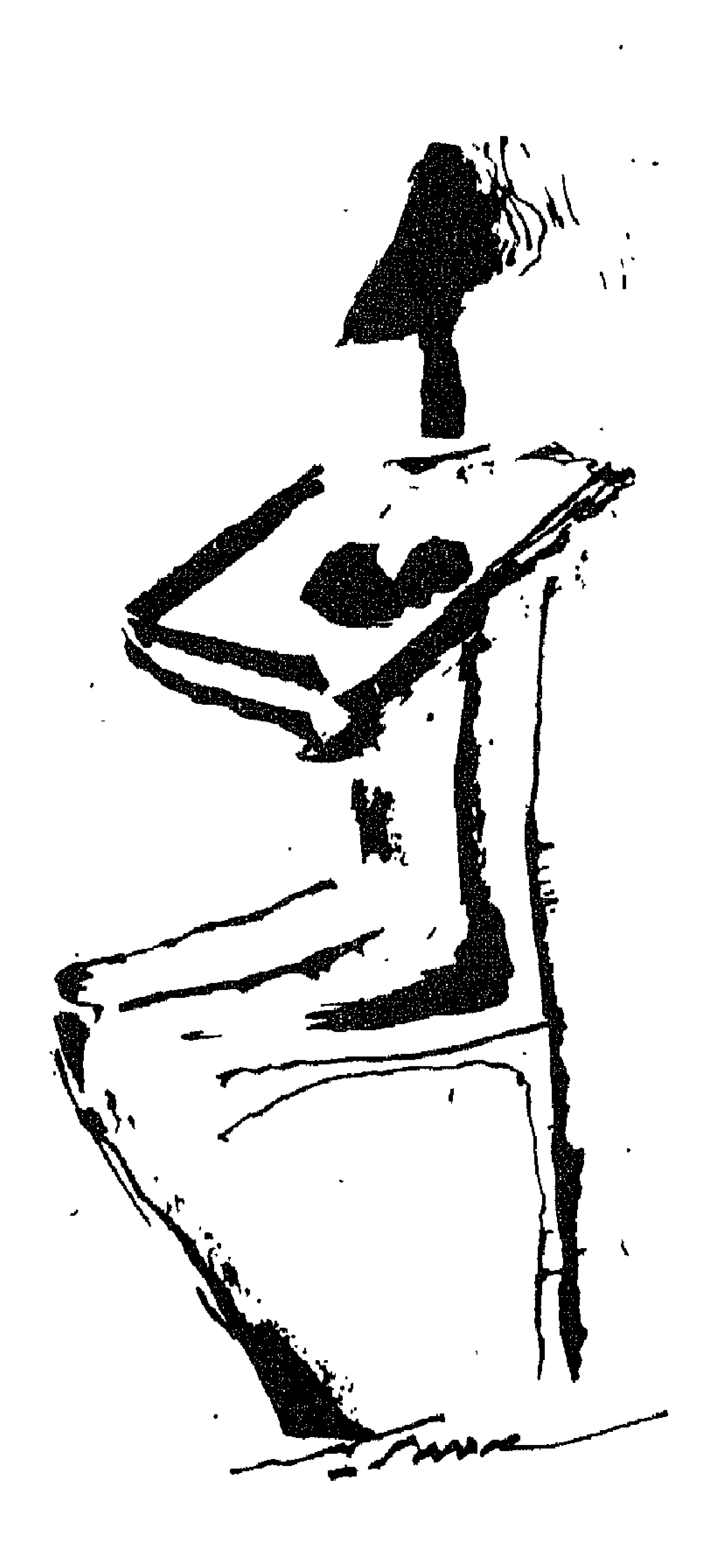
| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
|---|---|---|---|
| سمية رمضان | الكتابة على الحائط بعنف (متابعة) | الحياة الثقافية | يناير |
| سمير مصباح | أشتهى ورداً ينوب على الصدر | شعر | مارس |
| سهام بدوى | المرأة الأخرى | قصة | اكتوبر |
| سهام عبد السلام | الحاوى خطف الطبق (متابعة) | الحياة الثقافية | يوليو |
| سهير المصادفة | قصائد قصيرة | شعر | سبتمبر |
| د. سيد البحراوى | «الحب فى المنفى»: رواية الحقيقة | الحياة الثقافية | ديسمبر |
| سيف الرحبى | منذ ستة وعشرين عاماً | شعر | أغسطس |
| سيد عبد الله | خيانة النقد وعناء الإبداع | الحياة الثقافية | أغسطس |
| سيد فتحى | وكان عشقاً | قصة | يونيو |
| د. سيد محمد السيد | مع خطاب أصلان القصصى | شعر | ديسمبر |
| سيد محمود | هجرة | شعر | نوفمبر |
| **ش** | | | |
| شوقى شفيق | الغزاة | شعر | أكتوبر |
| شيرين المنيرى | الفن الروائى عند نجيب محفوظ | الحياة الثقافية | أغسطس |
| **ص** | | | |
| صادق شرشر | آخر الكوابيس | شعر | مارس |
| صفاء عبد المنعم | سبع جبال من شوك | شهادة | مايو |
| **ط** | | | |
| طارق إمام | «خشب ونحاس» الكائن فى شرك الغياب | الحياة الثقافية | أغسطس |
| **ع** | | | |
| د. عاطف أحمد | ياسين الحافظ: يوتوبيا التحديث الثورى | دراسة | يونيو |

| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
|---|---|---|---|
| عاطف سليمان | حواس الهوّة | قصة | مارس |
| عبد الرحيم الماسخ | حياة أخرى | شعر | أغسطس |
| عبده الزراع | ضاعت كل ملامح الشارع | شعر | مايو |
| عبد الستار حتيتة | رائحة دم | قصة | يونيو |
| عبد الستار سليم | المماليك | شعر | سبتمبر |
| عبد الحميد البرنس | عودة | قصة | نوفمبر |
| عبد العزيز أزغارى | مواعيد مرتبة مع الأسف | شعر | أكتوبر |
| عبد القادر الشاوى | العفيف الأخضر أول الحالمين وآخرهم | (تعليق) | |
| | | الحياة الثقافية | مايو |
| عبد الغنى داود | السيرة الهلالية | الحياة الثقافية | سبتمبر |
| عبد الكريم كاصد | سراباد | شعر | أغسطس |
| عبد الله السبع | – طائر خارج الحدود (متابعة) | الحياة الثقافية | مارس |
| | – بانوراما الشهر (متابعة) | الحياة الثقافية | أبريل |
| | – بانوراما الشهر (متابعة) | الحياة الثقافية | مايو |
| | – بانوراما الشهر (متابعة) | الحياة الثقافية | يونيو |
| | – بانوراما الشهر (متابعة) | الحياة الثقافية | أغسطس |
| عبد المنعم رمضان | نساء الخليل بن أحمد المرحات | شعر | فبراير |
| عدلى رزق الله | أخاف سحر الفن وأطلبه بكل روحى | (شهادة) | |
| | | الحياة الثقافية | أكتوبر |
| عزت الحصرى | السلطان الأخير لفكرى النقاش | الحياة الثقافية | أبريل |
| عزمى عبد الوهاب | الدراكسة لا تحب الشتاء | شعر | أبريل |
| عصام خميس | تداعيات الشاطر عصام | شعر | سبتمبر |

| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
| --- | --- | --- | --- |
| عفاف السيد | رجل عادى | قصة | مايو |
| على غفيفى | غير قابل للكسر | شعر | يوليو |
| عمر الفاروق | نظرة جديدة الى تاريخ العالم | دراسة (ترجمة) | يوليو |
| عيد صالح | قصائد قصيرة | شعر | أكتوبر |
| غ | | | |
| غادة نبيل | – كان ثمة قلب بأسياخ | الحياة الثقافية | يناير |
| | – أثينا السوداء : الجذور المصرية للحضارة اليونانية (١) | دراسة | مايو |
| | – أثينا السوداء : الجذور المصرية للحضارة اليونانية (٢) | دراسة | يونيو |
| | – الأدب الأفريقى : كتابة طوطمية وحزن أسود | دراسة | أغسطس |
| ف | | | |
| فاطمة خير | رأيت فى غزة | الحياة الثقافية | أغسطس |
| فاديا كون | صديق الأمس | قصة | سبتمبر |
| فرج العنترى | ياسين وبهية والتاريخ | دراسة | مايو |
| فريدة النقاش | –(معجم للشعراء) : طموح ناقص: رسالة الكويت | الحياة الثقافية | يناير |
| | – من «ديروط الشريف» «لآل مستجاب» | دراسة | أغسطس |
| فوزى كريم | أربع تنويعات وخاتمة | شعر | يونيو |
| ق | | | |
| قاسم مسعد عليوة | نورانية | قصة | يونيو |
| قصى اللبدى | لم لا نتزوج..؟ | شعر | أكتوبر |

| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
|---|---|---|---|
| ك | | | |
| كمال رمزى | – رحيل فاطمة رشدى نجمة الأربعينيات | الحياة الثقافية | مارس |
| | – رحيل عادل أدهم ملك الشر | الحياة الثقافية | مارس |
| | – شهر زاد لن يطويها غبار النسيان | الحياة الثقافية | أغسطس |
| ل | | | |
| لويس جرجس | خريف طاغية أفريقى (ترجمة) | قصة | مايو |
| م | | | |
| مايسة زكى | – أرض ١٩٩٥ وزهورها | الحياة الثقافية | يناير |
| | – يا أيتها الساحرة | الحياة الثقافية | فبراير |
| | – مساء الخير أم «صباح الخير يا مصر» | الحياة الثقافية | مارس |
| | – مقام الوجد فى ليالى ألف ليلة | دراسة | يونيو |
| | – الدنيا ضلمه ضلمة | الحياة الثقافية | أغسطس |
| | – ممنوع الاقتراب أرض حرام | الحياة الثقافية | سبتمبر |
| | – مهرجان المسرح التجريبى | الحياة الثقافية | أكتوبر |
| | – أخشى علي العربية من بيرم والعصفورى | الحياة الثقافية | نوفمبر |
| د. ماهر شفيق فريد | الملامح الأساسية في فكر أمين الخولي | دراسة | أكتوبر |
| ماجد يوسف | – احتفالية إدوار الخراط | الحياة الثقافية | يونيو |
| | – الموسيقى وجمهور «الست» ومدرسة البنات | نافذة | سبتمبر |
| مجدى الجابرى | – هيبص على الجزمة ويتأكد إن | شعر | فبراير |
| | – الخطاب الثقافى للحكاية الشعبية | دراسة | مايو |
| مجدى توفيق | الكتابة والمدينة | الحياة الثقافية | ديسمبر |
| مجدى حسنين | – نبض الشارع الثقافى | الحياة الثقافية | مارس |

| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
|---|---|---|---|
| | – ندوة : ماركسية القرن القادم | الحياة الثقافية | أبريل |
| | – حوار مع الشاعر سعدى يوسف | حوار | أكتوبر |
| | – مطبوعات فلسطين بين المنافى والأوطان | الحياة الثقافية | أكتوبر |
| | – مؤتمر أدباء الأقاليم | الحياة الثقافية | نوفمبر |
| | – حرارة اليد تكشف الأسرار | الحياة الثقافية | ديسمبر |
| | – ذكرى العلامة مجدى وهبة | الحياة الثقافية | ديسمبر |
| مجدى عبد الحافظ | المؤتمر الثلاثون لنقاد الفن التشكيلى | الحياة الثقافية | نوفمبر |
| مجدى محمد ابراهيم | روح العقاد وأسلوبه | الحياة الثقافية | أغسطس |
| محمد الفارس | «العاشق والمعشوق» لخيرى عبد الجواد | الحياة الثقافية | يونيو |
| محمد الحبشى | الطيور لا تحلق في الظلام | الحياة الثقافية | أغسطس |
| محمد الشحات | قصائد وقصائد | شعر | يوليو |
| محمد العامرى | منى السعودى : الثقب أنف الحجر | الحياة الثقافية | يناير |
| محمد الغيطى | أنت الوحيد الحى | شعر | سبتمبر |
| محمد برادة | زينة / كلوزيو (ترجمة) | قصة | مارس |
| محمد ترفيق الرخاوى | التغريب وهويتنا الحضارية | دراسة | أكتوبر |
| محمد حسيب القاضى | كائن للذكرى | شعر | أكتوبر |
| محمد سعد شحاته | هكذا يفعل العاشقون | شعر | أغسطس |
| محمد عباس | مساء آخر | شعر | أغسطس |
| محمد عبد الرحيم | قصائد قصيرة | شعر | سبتمبر |
| محمد ملص | بورتريه حب لصنع الله | شهادة | يوليو |
| محمود أبو عيشة | أحزان البنفسج | قصة | يوليو |
| محمود أحمد على | ليت الأيام كلها جمعة | قصة | يناير |



| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
|---|---|---|---|
| محمود أمين العالم | لويس بقطر : شكوى الفلاح الفصيح | دراسة | مارس |
| محمد الأزهرى | ثلاثية الحبيبة | شعر | أغسطس |
| محمود خير الله | بضع أشجار شريرة | شعر | يوليو |
| محمود شرف | تكفى هذه المدة داخل تاريخ أكرهه | شعر | مايو |
| محمود عز الدين | مونودراما القطار | مسرحية | أغسطس |
| مدحت يوسف | ذات | قصة | مارس |
| مروان برزق | – الوضع الثقافى فى فلسطين | الحياة الثقافية | أكتوبر |
| مسعود شومان | – فانتازيا | شعر | نوفمبر |
| | – الحب فى المنفى: تحويل الوقائع الى سرد | الحياة الثقافية | يناير |
| | – رجلى أتقل من سنة ٦٧ | شعر | فبراير |
| مصطفى عبادة | عالم النص وعالم المرجع | الحياة الثقافية | يونيو |
| مصطفى فتحى | قيامة جديدة لموت أخير | شعر | سبتمبر |
| معتز طوبر | قصيدتان | شعر | نوفمبر |
| ممدوح عبد الستار | آخر الشوف | قصة | يوليو |
| منير فوزى | «أطفال بلا دموع» وقراءة الواقع المصرى | الحياة الثقافية | سبتمبر |
| مى التلمسانى | الانحياز للصغار | الحياة الثقافية | فبراير |
| مى عبد الصبور | – موت المحافظة الفكرية فى أمريكا (ترجمة) | دراسة | مارس |
| | – وصية للملاعق الصغيرة | قصة | أكتوبر |
| ميرال الطحاوى | منطلقة | قصة | مارس |
| ميلاد زكريا | عن الليل والخوف | شعر | مارس |
| **ن** | | | |
| ناجى عبد المنعم | نومك مؤكد | شعر | أغسطس |

| المؤلف | الموضوع | الباب | الشهر |
|---|---|---|---|
| نضال حمارنة | صدفة تقلب الأشياء | قصة | يوليو |
| نبيلة ابراهيم | المرأة فى ألف ليلة وليلة | دراسة | مايو |
| نبيه الصعيدى | الفن والمصير الإنسانى | الحياة الثقافية | يونيو |
| نورا أمين | - سينما للصغار .. سينما للكبار | الحياة الثقافية | يوليو |
| | - مراجعات فى الأدب والنقد | الحياة الثقافية | سبتمبر |
| | - مراجعات فى الأدب والنقد | الحياة الثقافية | أكتوبر |
| نوفل نيوف | مواجهة الغزو الثقافى | دراسة | يوليو |
| هـ | | | |
| هالة محمود حسن | «الشمعة والدهاليز» وزمن الجزر | الحياة الثقافية | سبتمبر |
| هانى مصطفى | سيارة سوداء صغيرة | قصة | أكتوبر |
| هدى حسين | كائنات ضاحكة | شعر | يونيو |
| هشام قاسم | فعل التكور البشرى | قصة | يونيو |
| و | | | |
| وائل رجب | نظرة أنجلوبولوس الى الخلف | الحياة الثقافية | فبراير |
| وحيد النقاش | صمت البحر وصمت الرقة (ترجمة). | قصة | يوليو |
| وفاء أبو زيد | ثلاث قصص قصيرة | قصة | نوفمبر |
| وليد الخشاب | - واقعية التفاصيل | الحياة الثقافية | فبراير |
| | - عادل امام ينيمنا فى العسل | الحياة الثقافية | مارس |
| ى | | | |
| ياسر الشاعر | نصوص قصيرة | قصة | أغسطس |
| ياسر شعبان | للبنت وآخرين | شعر | مارس |
| يس الضوى | امرق القيس والنفط | الحياة الثقافية | أغسطس |

## ٢ - أبواب ثابتة

١ - أول الكتابة :

(المحررة)

الأعداد :

يناير - فبراير - مارس - أبريل - مايو - يونيو - يوليو - أغسطس - سبتمبر - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر

٢ - الملفات :

**أ - ملف أزمة الفكر التربوى فى مصر :**

أعده د. شبل بدران.

وشارك فيه : د. حامد عمار - د. مراد وهبه - د. حسين كامل بهاء الدين - د. حسن البيلاوى - د. كمال نجيب - د. محمود أبو زيد - د. أسماء غيث - د. محمد أبو الإسعاد. (عدد يناير)

ب - ملف أبو بكر الرازى :

شارك فيه : هادى العلوى - د. عبد الرحمن بدوى - غادة نبيل - سليمان فياض. (شهر فبراير).

**جـ - ملف المأثور الشعبى (جـ ١، جـ ٢):**

إعداد مسعود شومان ومجدى الجابرى.

شارك فيه : على فهمى - ياسر شعبان - محمد كشيك - خيرى عبد الجواد - مسعود شومان - مجدى الجابرى (شهرى أبريل - مايو).

**د - قضية مصر/نصر : ظلام يلد نفسه:**

شارك فيه : د. نصر حامد أبو زيد - د. عبد السلام نور الدين - د. هالة أحمد فؤاد - سامح كريم - (شهر سبتمبر).

**هـ - ملف صلاح أبو سيف :**

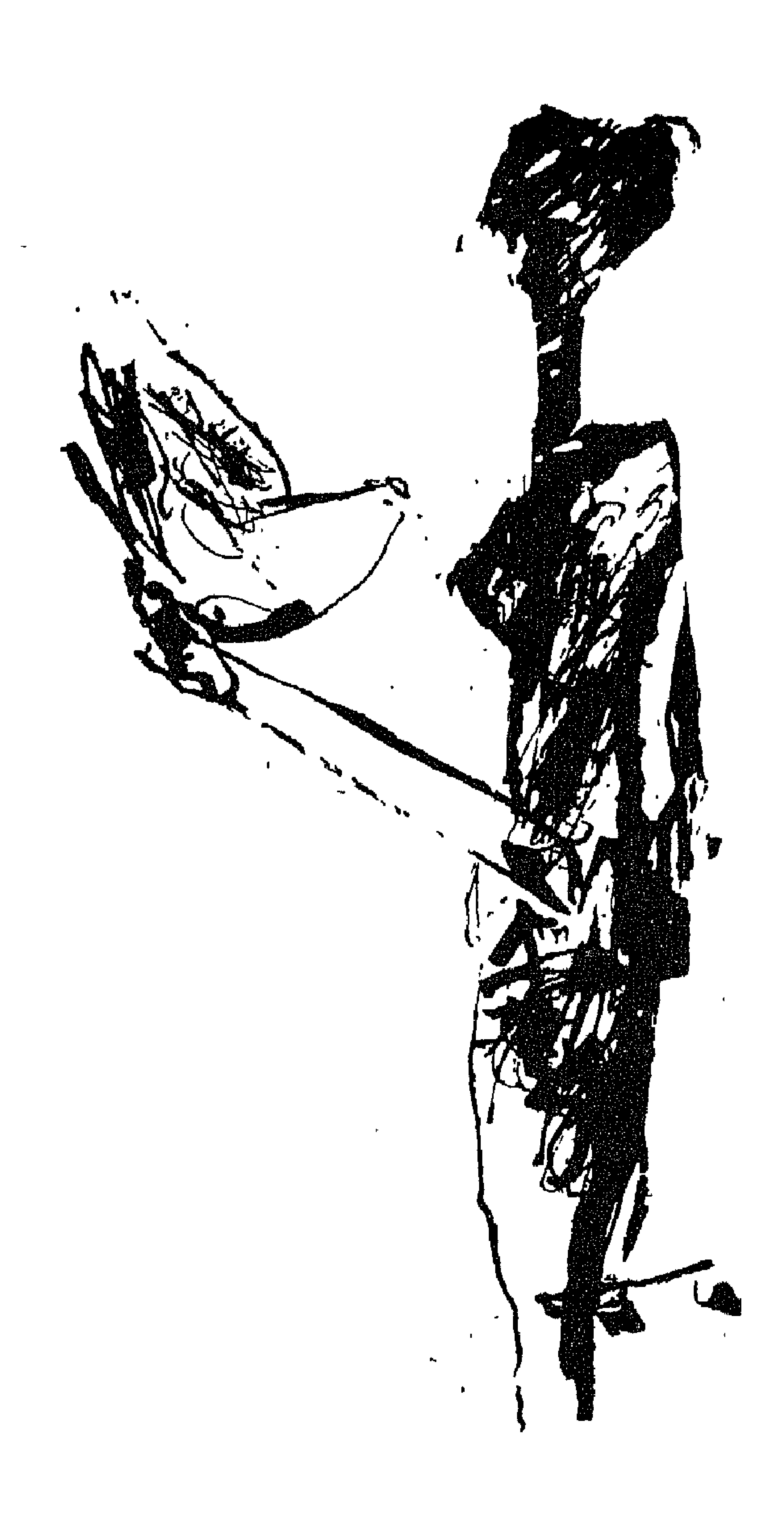
شارك فيه : فريدة النقاش - كمال رمزى - حلمى سالم (شهر أكتوبر).

**و - ملف د. لطيفة الزيات :**

شارك فيه : د. فاطمة موسى - صلاح عيسى - حلمى سالم - زينب العسال - مجدى حسنين - إلياس خورى - مريد البرغوثى - حنان الشيخ - حسن فتح الباب - محمد الشربينى - غادة نبيل (شهر نوفمبر).

**ل - ملف الأدب الأردنى:**

شارك فيه : د. سليمان الأزرعى - عبد الله رضوان - أحمد عرقات - زياد أبو لبن - ليلى الأطرش - أحمد الخطيب - عمر أبو الهيجاء - مريم جبر - يوسف الديك - سمر ملص - مفلح العدوان (شهر ديسمبر).



## ٣ - الديوان الصغير

**١- مختارات من رسول حمزاتوف.**
اختيار وتقديم : طلعت الشايب (يناير).

٢ - النفرى .. الهوى يأكل ما دخل فيه.
اختيار وتقديم : إيمان مرسال (فبراير).

**٣ - (نص مسرحى) أوراق منسية: عمر نجم** (مارس).

**٤ - السبع تأكله الحمارة**.. مختارات من ابن عروس (أبريل).

**٥ - حكاية شفيقة ومتولى**.. رواية حنفى حسن، تدوين وشرح مسعود شومان (مايو).

**٦ - مختارات من شعر كافافيس**.. ترجمة وتقديم محمد الأسعد : (يونيو).

**٧ - مختارات من شعر ابراهيم شكر الله** . تقديم حمزة عبود: (يوليو).

**٨ - من أوراق، كين سيراويوا**، الكاتب الشهيد :
إعداد فريدة النقاش (أغسطس).

**٩- صوت الضمير، صوت الشاعر.** مختارات.
ترجمة وتقديم. طلعت الشايب (سبتمبر).

١٠ - **رحيل بنت من مصر** - قصة الهشيم لـ د. لطيفة الزيات:
تقديم : حلمى سالم (أكتوبر).

١١ - **التصوف السلوكى**: الزهد موقف سياسى: د. حسين مروة: فصل من كتاب «النزعات المادية فى الفلسفة الإسلامية» (نوفمبر).

**١٢- التصوف: معارضة للاستبداد.** حسين مروة «القسم الثانى» (ديسمبر).

## ٤ - كلام مثقفين : صلاح عيسى

- ما الذى ينقص العريان..؟ (يناير)
- الوجوم رقم ٢ فى حياة فاروق حسنى (فبراير)
- جماعة السيد «رمضان ماسبيرو» العيال كبرت (مارس).
- من بلد شهادات الى بلد جوائز (أبريل).
- ماذا فعل الخلف الطالح بتركة السلف الصالح..؟ (مايو)
- بنفس الخصوص (يونيو)
- حسبة أباظة (يوليو)
- التمرغ فى تراب الميرى (أغسطس)
- ترزية القوانين (سبتمبر)
- كلام فى سرك (أكتوبر)
- بركات أم المعارك (نوفمبر)
- من الذى يلطم..؟ (ديسمبر).

# الحياة الثقافية



### الفيلم الفائز بجائزة مهرجان السينما العشرين:
### تفاحة رأفت الميهى:

# الخروج من الفانتازيا إلى الكوميديا

أمل رمسيس

جاءت جوائز مهرجان القاهرة السينمائى العشرين مخيبة للآمال فى مجملها.. لكن حصول فيلم «تفاحة» لرأفت الميهى على جائزة الهرم الذهبى كان بمثابة استفزاز للمشاهدين والمتابعين للمهرجان من بين أفلام المسابقة ذات المستوى الفنى العالى.

اعتدنا أن تثير أفلام رأفت الميهى ضجة وعديدا من التساؤلات، فهو كمخرج يبحث دائما عن المثير والغريب، فمعه لا تتوقع فيلما عاديا واقعيا. لابد أن نخرج من عالم الواقع إلى عالم الخيال.. ليس خيالا ذاتيا إنما هو خيال مربوط بأرض الواقع، دائما يحمل رسالة وقضية يثيرها، يكسر المعتقدات والأشياء الثابتة.. يدق الناقوس لإيقاظ النائمين.

بعد عدة أفلام واقعية مثل «الأفوكاتو» و «للحب قصة أخيرة»، اتجه لتقديم أعماله فى قالب الفانتازيا الجميل فكان «السادة الرجال» و «سيداتى آنساتى». والتحول الثالث فى عالم رأفت الميهى بدأ مع فيلم «ميت فل»، حيث ترك عالم الفانتازيا المنظمة التى كان يقدمها من قبل. إلى عالم يتأرجح بين الفانتازيا والكوميديا والواقعية. خلطة جديدة غير منظمة ظهرت سخيفة فى «ميت فل»، وهاهو يعيد التجربة مرة أخرى فى آخر أفلامه «تفاحة» عالم يتأرجح بين الواقع والخيال مستخدما فيها رموزه الخاصة.

يبدأ الفيلم بقلب للحدوتة التقليدية فى السينما المصرية حين تنتهى الأفلام بزواج البطل والبطلة، هنا يبدأ بزواج «زينات» ليلى علوى و «حسن» ماجد المصرى.. قصة حب ورومانسية تجمع بين الاثنين، وشعور بالسعادة بالرغم من الظروف الاجتماعية الصعبة التى

يعيشان فيها.. الزوج «فطاطرى» والزوجة عاملة «بوفيه» فى إحدى الوزارات.. وفجأة تظهر الضغوط للتفريق بين الزوجين.. «ماجدة الخطيب» مديرة المكتب الذى تعمل فيه زينات.. تطالبها بالطلاق من حبيبها للزواج من زوجها طلبا للإنجاب لأنها عاقر.

وعلى الجانب الآخر تحاول امرأة ثرية الزواج من «حسن» لأنه أعجبها مدعية أنها مريضة.. ولم يبق لها فى الحياة سوى عام واحد. وبهذا الاقتحام الخارجى لحياتهم، تتعقد الأمور وينجح الجميع فى التفريق بين الزوجين السعيدين، وبشكل مفتعل وغير مقنع يقبلان الأمر الواقع.. وتتزوج «زينات» من زوج المديرة ويتزوج «حسن» المرأة الثرية.

سؤال مهم يطرح نفسه: لماذا وكيف قدم رأفت الميهى فيلما مثل هذا؟

إذا كان الهدف - كما قال - هو فكرة الحب الرومانسى والانتصار فى النهاية باعتباره أقوى عاطفة فى الوجود.. فإنه لم ينجح فى تقديم هذه الفكرة.. لأن الفيلم يؤكد أن الحب لم ينتصر بإرادته ولكن الأقدار شاءت أن يعود الحبيبان.. فالمرأة الثرية تموت، والست المديرة تنتظر مولودا من زوجها.. لم يكن للحب موقف إيجابى، إنها مواقف سلبية تسيطر على تطور الأحداث طوال الوقت. قدم الفيلم فى قالب كوميدى خيالى ساخر واقعا مليئا بالتناقضات يشبه ما نعيشه بالفعل فى هذه الأيام.. خليط من الكوميديا والواقع والخيال.. واقع مركب تختلط فيه الأشياء.. لكن الصياغة السينمائية التى قدم من خلالها فكرته كانت بحاجة لإعادة صياغة.. يبتعد فيها عن الأصوات العالية والمواقف المفتعلة والتطويل والمط والثرثرة والكوميديا المفتعلة من خلال عدة «قفشات» ترضى جماهير المشاهدين، ولكنها لا تعنى شيئا فى سياق الفيلم.. حيث قلت كوميديا الموقف وضاعت الرؤية الساخرة لما يحدث فى مجتمعنا وسط «القفشات» المفتعلة.. كما حدث فى مشهد اقتحام «زينات» لمكتب الوزير لعرض مشكلتها عليه.. والذى حاول رأفت الميهى أن يفجر من خلاله عدة قضايا كما جاء على لسان البطلة «ما يحلها إلا كبيرها».. وموقف الوزير السلبى من الأحداث.. هذا الموقف ضاع وسط صراخ زينات والحوار المطوط الذى ظلت تردده بلا معنى. وفى مقابل متناقضات الواقع يقدم لنا رأفت الميهى شخصية عازف البيانولا الهادئ المبتسم دائما، السلبى، يرمز له بقوة ماقادرة أن تفعل شيئا ولكنها لا تفعل، وربما يقصد بذلك «الله».

نجح رأفت الميهى فى توجيه ممثليه.. بحيث ابتعد الأداء عن التمثيل الواقعى.. لنظل طوال الوقت واعين تماما أننا نشاهد فيلما بعيدا عن الواقع.. وقد استطاعت ليلى علوى وهالة صدقى وماجد المصرى أن يحافظوا على هذا الحد الفاصل بين الأداء التمثيلى المفتعل الذى يبعدنا عن ازدواجية الوعى والاندماج فى الأحداث وبين الأداء الكوميدى الساخر.

حاولت كاميرا سمير بهزان وسط الصخب والصراخ الذين امتلأت بهما مشاهد الفيلم أن يقدم شيئا يحسب له، ويظهر ذلك واضحا منذ أول مشاهد الفيلم فى استعراضه السريع للسطوح الذى يعيش فيه الزوجان.. مقدما الواقع الاجتماعى لزينات وحسن.. وقد وفق



سمير بهزان فى الإضاءة الناعمة التى صاحبت وجه على حسنين بابتسامته الفاترة لتعبر عن موقفه السلبى تجاه كل ما يحدث كأنه قادم من عالم آخر.. لا يسمع ولا يرى ولا يتكلم.. أو كأنه صورة داخل إطار.

وبهذا يكون رأفت الميهى قد وقف موقفا سلبيا من الواقع.. فإذا كان قدم بعض المتنافضات، فقد شاهدها من خارجها فقط، دون إعادة صياغة هذه المتناقضات من خلال خطاب سينمائى يقدم رؤية متكاملة.

كتـــاب

# قراءة فى «اللغة العليا»

وجيه الشربتلى

ترجم دكتور «أحمد درويش» عن الفرنسية كتاب: اللغة العليا (النظرية الشعرية) للكاتب الفرنسى «جون كوهين» وقدمه المجلس الأعلى للثقافة ضمن «المشروع القومى للترجمة»، ويقدم الكتاب «لغة الشعر» لا باعتبارها لغة جميلة، أو غامضة، أو مختلفة، إنما باعتبارها «ظاهرة» قابلة للرصد العلمى والتحليل الدقيق والخروج بنتائج علمية جمالية.

يقول الدكتور أحمد درويش فى تقديمه للكتاب: «اللغة العليا ـ النظرية الشعرية» إن فكرة ترجمة الكتاب كانت تلح عليه منذ قدم إلى المكتبة العربية ترجمته لكتاب «بناء لغة الشعر» للمؤلف نفسه، لشدة الصلة الوثيقة بين الكتابين، حتى أنهما ـ كما يقول المترجم ـ ليعدا جزءين متكاملين لنظرية واحدة تكفل «بناء لغة الشعر».

ويقول: إن النظرية الشعرية الدقيقة التى يتبناها المؤلف تكتمل من خلال فصول الكتابين معا.

وفى إطار هذه النظرية لا تصبح لغة الشعر فقط مختلفة عن لغة النثر، وإنما تصبح مضادة لها، لكل منهما قطب تنجذب نحوه العناصر الملائمة له، والتقاط خصائص هذا التضاد، هو الذى شكل دعائم القسم الأول من النظرية فى «بناء لغة الشعر».

من خلال نظرية لغة الشعر عند جون كوهين استطاع القسم الأول أن يحرر مفهوم «المخالفة» التى تتميز بها هذه اللغة، مركزا على ما يمكن أن يسمى بالجانب «السلبى» تاركا الشطر «الإيجابى» الذى يناقش الخصائص الموجودة بالفعل فى هذه اللغة، إلى هذا

الكتاب المطروح بين أيدينا: «اللغة العليا» والذى نقلب فى صفحاته نقرأ معا فى عجالة «جدة الاجتهادات التى ارتادها المؤلف والطبيعة الدقيقة لبعض القضايا التى ناقشها».

وفى المدخل إلى دراسة الكتاب يقول المترجم إن الشعر قوة ثانية للغة وطاقة سحر وافتتان، وموضوع «علم الشعرية» هو الكشف عن أسرارها. فإذا كان الجمال هو كما عرفه أفلاطون بأنه: «الشىء الذى تكون به الأشياء الجميلة، جميلة»، وإذا كان مصطلح «الأدبية» كما صاغ جاكوبسون تعريفا لها يقول: «إنها هى التى تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا، فإن فى داخل طبقات النصوص الأدبية، نستطيع أن نصل إلى «طبقات صغرى» للنصوص يمكن أن نسميها «الشعرية»، فالشعر فى نظر «فاليرى» هو «الجوهر النشط» لكل إنتاج أدبى.

وهدف الدراسة الوحيد - كما يقول د. أحمد درويش - أن تجعل موضوع بحثها هو شاعرية النصوص التى تستشهد بها، وعلى القارئ أن يحدد ما إذا كانت هذه النصوص ممثلة لما تعودنا أن نطلق عليه اسم الشعر.

إن البحث عن نقطة بداية استكشافية مريحة، شىء أساسى لكل بحث يتقدم كبحث «جون كوهين» هذا فى أرض لم تكد تعبد.

ويبقى أن اللغة الشعرية لا تخلق شاعريتها وإنما تستعيرها من العالم الذى تصفه، فالشعر كالعلم يصف الدنيا بلغته الخاصة، لقد قال «مالارميه»:

إن الأشياء موجودة
ونحن لم نخلقها

إننا التقطنا فقط خيوط العلاقات بينها
وهذه الخيوط هى التى تنسج الشعر
وتشكل جوقته الموسيقية.

إن هدف الشاعر هو أن يبنى عالما خاليا من المكان ومن الزمان، حيث تعطى الأشياء نفسها ككليات نهائية، الشىء لا خارج له والحدث لا قبله ولا بعده، وبهذه النهاية وحدها سوف نحاول أن نبين كيف تبنى استراتيجية الصورة على أنها نفى النفى، أو نقيض النقيض.

من خلال تعريف الشعر باعتباره نظاما للمجاوزة، فإن الشعر يبدو كما لو كان نقيا خالصا، وهناك تعريف يمكن أن يقترح الآن وهو: الشعر لغة لا نقيض لها.

وفى اللغة الشعرية كما لو كانت الكلمات قد تحررت من كل مضاداتها ومقابلاتها فتجد من جديد هويتها ذاتها، وفى نفس اللحظة تجد «كليتها» الدلالية المشعة، فكلمة «أخضر» لم تعد تعنى «غير أحمر» لكنها تعنى فقط صفاء وروعة «الخضرة»، فالشعر هو الرمز المطلق والمدلول المبهر.

والتحليل الذى يطرحه البحث يستند إلى فرضية ترى أن شعرية القصيدة هى ناتج معناها، فالقصيدة لغة وهى إذن تعنى شيئا، ومع ذلك فإن هذه البدهية للدخول إلى اللغة تجد نفسها فى مأزق، لأن معيار المعنى هو القول بإمكانية ترجمته إلى صيغة أخرى، واللغة الشعرية تنفر فى وقت واحد من الترجمة والهيمنة الذهنية.

ومن خلال الاصطدام التقليدى بأحد طرفى الدائرة كانت توجد المشكلة الشعرية، والشاعر «بول كلوديل» يقول:

الكلمات التى أقولها

هى نفس الكلمات التى تقال كل يوم.

ولكنها ليست على الإطلاق نفس الكلمات.

إن الكلمات ينعش بعضها بعضا، ويؤثر بعضها على بعض، وتفرض علينا طريقتها فى الوجود ـ كما يقول جون كوهين فى كتابه: لغة الشعر.

لقد وضع علم اللغة منذ القدم تصنيفا للغة تبعا للمعايير الوظيفية، وبين أنماطها يوجد ما يسمى باللغة «الانفعالية» أو «التأثرية» أو «العاطفية» أو «التعبيرية».

وينبغى أن نقول إنه كان كل فرد عادى أهلا لأن يلمح المعنى التصورى للكلمات، فهناك من عندهم عمى فى رؤية المعانى التأثرية، وبالنسبة لهؤلاء وحدهم، تصبح القصيدة عملا مبهما، لقد كتب «ريفارول» هذه العبارة: «إنه لا يقال على الإطلاق شىء فى الشعر لا يمكن توضيحه فى النثر».

وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن «الحقيقة الشعرية» بالمعنى التقليدى للمصطلح، شريطة أن نعبر من مجال علم الكائنات إلى علم الظواهر، وأن نستبدل «بالأشياء» «التجارب»، إن القصيدة تصف التجربة المعاشة فى كلمات معاشة إنها تتحدث عن الوجود بلغته الخاصة.

وهناك تحديد آخر ضرورى ـ يقول جون كوهين ـ فنحن نقول فى اللغة الجارية عن نص ما إنه غامض إذا كان لا يسمح، أو يسمح بصعوبة، بحل شفرته، وعلى العكس من ذلك فإن غموض اللغة الشعرية يشير إلى ملمح ملتحم بالمدلول ذاته.

والواقع أنه إذا كانت النظرية التى نقدمها صحيحة، فإن التطور اللغوى يعثر على سبب وجوده، ويمكن فى الخلاصة أن نفترض وجود صلة حميمة وتناقضية بين الحكمة والقواعد، سواء فى الحياة أو فى اللغة يوجد نموذج للتوازن وللحيادية، كان يود الرومانتيكيون تدميرها فى وقت واحد.

فالقصيدة ليست مجمل تجميع وحدات منعزلة، إنها «نص» وبهذا الاعتبار تطرح مشكلة ضرورتها الخاصة.

وإذا كان التحليل النصى لم يستطع أن يجد أساسه إلا من خلال التشابه فإن الملمح الملائم للفرق بين شعر/ نثر يكمن إذن فى درجة التشابه التى تكون مرتفعة فى الشعر عنها فى النثر.

إن الحكاية التاريخية تجد تعليلها من خلال تأكيد الواقع لما تقترحه وهو تعليل خارجى يحتفظ به للخطاب الحقيقى، ويستغنى عنه الأدب من خلال بنيته التأثرية. إن الحكاية «التاريخية» فى الواقع تبنى حقيقتها على أساس تأكيد الوقائع الفردية التى استبدلتها الرواية «الواقعية» بفكرة «الاحتمالية».

ومادامت الشاعرية تنتمى إلى الكون انتماءها إلى النص، فإن النموذج الذى يتكون انطلاقا من «شعر اللغة» ينبغى أن يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر «خارج اللغة»، و «الشعرية» عليها أن تظهر قدرتها على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء، ومن واجبها أن تتابع الشعر فى حركته التاريخية التى حملته ما بين الرومانتيكية والسريالية، من الأوراق إلى الحياة.

فى هذا الكون يوجد موضوع شعرى بين كل المواضيع، أطروحة ثابتة للسفر فى كل

الأزمنة والأمكنة والثقافات.

لقد التزم التحليل حتى هذه اللحظة بالموضوع، وسوف يستدير الآن نحو الذاتية.

لقد حدد التحليل الآن بوضوح الموضع الذى يجد فيه الفارق الشعر/ النثر ملاءمته، إنه لا يؤثر فى الأشياء ولكن فى الوعى بالأشياء.

أيضا، الشعر له ثوابته، الاجتماعية - التاريخية، فنحن نعلم أنه هجر الغرب لمدة قرنين، وأنه لم يعد بقوة إلا مع الرومانتيكية: «الشعر الرومانتيكى» بعد كل شىء، ليس إلا الشعر فى ذاته، شعر الشعر، الخلاصة التى تبقى بعد استبعاد كل العناصر غير الشعرية.

وليست مصادفة، إذا كانت فى لحظة واحدة، تعود كثافة العالم المفقودة من خلال الكتابة، واللغة لم تتحدث إطلاقا بهذه الدرجة العالية، ربما لأن الوجود لم يخلق على مستوى أدنى من قبل، ونحن هنا نلحق بنظرية أرسطو القديمة فى التطهيرتطهير ليس من خلال العواطف، لكن من خلال هذه الرغبة فى الكثافة التى لم تفارق أبدا روح الإنسانية.

ولعل ما كتبه «د. أحمد درويش» فى تقديمه لهذا الكتاب يوضح أن «دقة لغة الافتراض والحوار والبرهنة التى يتبناها المؤلف، وتشعب مسالك الطرق التى يرتادها للوصول إلى غاياته البعيدة دون كلل أو فتور، مما يستلزم درجة عالية من التيقظ والمتابعة من قارئه المتلقى، فضلا عن مترجمه الذى يطمح أن يكون واسطة مفيدة بين ألوان من التعبير وأنماط من القراء، لاتزال كثير من الفجوات تفصل بينهما، يضاف إلى هذا نزعة «التوصيل» التى يحرص المؤلف من خلالها على أن يصل بقارئه إلى أن يرى معه قدرا كبيرا مما يرى، حتى ولو كانت منطقة الرؤية مشوبة بجانب من الضباب والسحاب فى منطقة «اللغة العليا»، وتلكاواحدة من السمات المميزة للغة المؤلف، بالقياس إلى كثير مما يكتب فى حقل الدراسات النقدية الحديثة».

«إن النظرية الشعرية الدقيقة التى يتبناها المؤلف، تكتمل من خلال فصول الكتابين معا، ومع أن المؤلف لا يكف عن التذكير بأصول نظريته فى معظم الفصول، فإن الإلمام الكامل بتفاصيل النظرية يقتضى من القارئ أن يكون على معرفة بالخيوط المشكلة «لبناء لغة الشعر» وهو يدلف إلى نظرية: «اللغة العليا» ويقتضى من الباحث المدقق أن يشفع الكتابين أحدهما بالآخر، وتقوم أصول هذه النظرية، على افتراض خصائص للغة الشعر تختلف بها عن لغة النثر اختلافا جوهريا فى بنيتها، وليس فقط فى جانبها الصوتى، الذى كانت تكتفى النظرية القديمة به فى تفريقها بين النثر والنظم، وهو جانب لا تغفله النظرية الحديثة، وإنما تجعله جزءا من فكرة بنيوية شاملة».

«وقد حاول القسم الثانى فى «اللغة العليا» أن يوسع من دائرة النماذج التى يتناولها التحليل، وفى هذا الإطار وردت نماذج من الشعر الإنجليزى والشعر الأسبانى، ثبت معها صلابة النظرية وصلاحيتها للامتداد».

«إن ارتكاز المؤلف على أصول البلاغة والنحو، والإفادة منها فى معالجة ظواهر النص، ومزجها بمعطيات فروع المعرفة



الحديثة الأخرى، يمكن أن يدفعنا إلى إعادة النظر فى كثير من الكنوز المهملة فى تراثنا البلاغى والنحوى، والتى يجب أن تكون عنصرا أساسيا فى ثقافة الناقد المعاصر الذى ينبغى عليه بدوره أن يقودها إلى التمازج مع فروع المعرفة الأخرى من أجل إضاءة أفضل للنص، لا أن يهملها ويتجاهلها ويكتفى باتهامها بالجمود والعقم».

«بقى أن نقول إن جدة المجالات التى ارتادها المؤلف والطبيعة الدقيقة لبعض القضايا التى ناقشها، تجعل من حق الكتاب على قارئه -وهو بالضرورة قارئ على درجة معينة من التخصص- أن يتأهب له لما تتطلبه مواجهة النص العميق الجاد، وقد حاولت لغة الترجمة ما وسعها الجهد، أن تمهد الطريق أمامه، نشدانا لحوار جماعى مثمر، تتشكل خطواته الأولى من خلال استقبال فردى يقظ، يقود إلى الحد الضرورى من الإدراك المشترك، وهو ركيزة كل نقاش علمى خلاق».

نقد

## جدائل نجوى شعبان

# جدل: الأنوثة - الأحلام - المُواطَنة

مصطفى عبادة

مع بدايات العام ١٩٩٦ أصدرت القاصة والصحفية نجوى شعبان ، مجموعتها الأولى "جدائل التيه"، بعد عمر مديد مع الكتابة القصصية، التى كان هذا الإصدار تتويجاً لها. وقد لقيت المجموعة احتفاء واحتفالاً من الحياة الأدبية المصرية، أولها الاحتفالية التى أقامتها لها دار النشر مع زميلتها بهيجة حسين، صاحبة "أجنحة المكان". وليس آخرها مناقشة المجموعة فى أتيليه القاهرة.

قصص نجوى تتسم بالإيقاع الجميل واللفظ الجديد والإيماء الشعرى واتساع الصورة وعمق الحركة الداخلية الكامنة.. "نجوى شعبان" - فى مجموعتها القصصية "جدائل التيه" - تنصت للموسيقى الداخلية وتصغى بوعى لصخب الواقع، فتصل إلى أسئلة حارقة وتفترض أسئلته أكثر حرارة وشدة.

هذه القصص وصفها دكتور غالى شكرى فى مقال له بصحيفة الأهرام أنها "الموت حلماً". وفى أتيليه القاهرة لمناقشة المجموعة كان المتحدثان هما الناقدان د. صلاح السروى ود. شاكر عبد الحميد.

### مهمة متسائلة

بداية يقول د. صلاح السروى :"نحن إزاء كاتبة من هذا الجيل الذى خبر على جلده مجمل التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى ألمت بهذا الوطن بحيث أنها أسفرت عن اختلاط كثير من الأوراق وتداخل كثير من المعاني.. مما أنتج فى النهاية هذا الشكل / التيهى/، هذه المنظومة التى لايبدو لها أول من آخر .. ولا يستطيع الإنسان إزاء هذه "التكويرة" أن يجزم بأنه ذو موقف محدد، ولايستطيع إلا أن يقف متأملاً وربما

متسائلاً وأكاد أقول خائباً.

وينعكس ذلك كله على الأدب فنحن فى مصر الآن نشهد انزياحاً لفكرة البطل المناضل أو فكرة اليقين، ولم تعد مهمة الأدب هى التعبئة ولكنها أصبحت - للمفارقة - مهمة البحث والكشف عما هو حقيقى وجوهرى ويمثل تياراً أصيلاً.. فهى مهمة متسائلة بعد أن كانت يقينية.

## الانثى والمواطنة

وأضاف د. صلاح السروى: "والتوهة هى النموذج الذى تنتظم حوله هذه المجموعة القصصية .. تتمثل فى مجموعات من المآزق التى تحاول أن تطرحها الكاتبة سواء فيما يتعلق بذاتها كامرأة وأنثى أو فيما يتعلق بوطنها ومجتمعها كمواطن من العالم الثالث الذى يتماس ويتماثل مع الأنوثة فى أنه أصبح رد فعل لعناصر كثيرة مختلطة وغير محددة.

ونجد مأزق الأنثى فى موقفها بين عناصر متداخلة من الرجال فهناك: الرجل الحبيب والرجل القامع.. الرجل الحانى والرجل القاسى.. بما يجعلها ترسم "دوائر متجانسة" وهى القصة الأولى فى المجموعة التى تخفى دلالاتها على العين وتحتاج قدراً كبيراً من التأمل.

وهناك أيضاً المرأة / المواطن فى مواجهة الآخر الذى يمثل العالم .. فى مواجهة هذا الغول التكنولوجى الجبار والتحول العارم الذى يقوده هذا الغول.. فإذا بها رغم شعورها النسبى بالتضاؤل والتوهة كما فى قصة "متاهات كوردوفا" .. حيث تأخذنا الكاتبة إلى الغابات والأشجار الملتفة والدروب الضيقة، وهذا الجو الذى يوحى بعدم الوثوق من موطئ القدم والخوف من الفخاخ المنصوبة كل حين.. فى هذا المكان أتصور أن هذا ما يمكن أن يمثل المقام الثانى من مآزق الكاتبة .. الذى يتجادل بقوة مع المنحى الأول من حيث كونها أنثى.

وبرغم ذلك فهى لن تترك نفسها مفعولاً به سواء من جانب الرجل أو هذا العالم الذى أصبح باختلاطه مكملاً لدوائر المتاهة .. فنجد أنها تقف فى النهاية منتصبة القامة لكينونتها كإنسانة أنثى وكمواطنة.

## ازدواجية المكان

وفى "متاهات كوردوفا" تتحول هذه التائهة، البائسة التى كانت تسكن فيما يقرب من مرحاض، إلى قابلة لحياة جديدة فى هذا العالم.. كما أنها تشبه المتاهات بقرطبة/كوردوفا/ أى المجد الغابر الزائل الذى يمثل زاداً لما نحن فيه من هزيمة .. وقرطبة التى تمتلئ بالشراك والمخاطر اليومية التى يمكن أن يجابهها الإنسان.. تستطيع الكاتبة أن تجد لنفسها فيه دوراً وهو أن تكون "باعثا للحياة".

وأتصور أن نموذج البقرة هو نفسه نموذج الأنثى ونموذج الإنسان الذى يمكن أن يخلق لنفسه كياناً ليس عدمياً بالكامل .. إذن فالمأزق الحضارى تجاه صديقتها الأمريكية والمأزق الإنسانى والمأزق النوعى ، هو المحور الذى تقوم عليه قصص هذه المجموعة التى اسلمتنا بشكل تلقائى إلى نموذج المتاهة.. وأبرزت الكاتبه أختيار الانتصار للحياة بالرغم

من ذلك وعلى نحو غير مفتعل .. حيث أعملت المنطق الفنى لعملها حتى النهاية.

وكتابات نجوى شعبان هى "الواقعية الجمالية" فهى تعيد خلق الواقع بما يجعله واقعاً لا صلة له بالواقع الحقيقى إلا الروافد الأولى والأمشاج الأساسية.. وتمكنت باقتدار أن تغوض داخل الواقع لتخرج لنا بمجموعة من العناصر لفهم أعمق.

## الأنا المشارك

والسرد عند نجوى شعبان سواء كان يتخذ دور الراوية أو المتكلم فهو فى الحالتين يشير إلى / الأنا المشارك/ الذى يحيا اللحظة القصصية ولا ينفصل عنها.. وفي قصة "واطفة" تلك المرأة الريفية البسيطة التي تتمتع بعفوية وصلابة وشاعرية أيضاً.. المرأة التى فقدت زوجها الأول.. وتتعثر فى اختيار الزوج الثانى الذى لا يغنيها روحيا" ولا يمنحها الدفء والسلام.. فتتركه. هذه المرأة كانت تبحث عن جوهر إنساني.

وفى هذه القصة يتبدى مأزق الأنثى الذى هو نفسه مأزق مجتمع يفضل النفاق .. وتطرح الكاتبة رؤية تجعلها أدبياً وفنيا على قدر عال من التميز حيث تمزج بين الأنثى والإنسان الذى يحيا عالم ثالثى

فهى لم تكرس قضية المرأة فى وضع الأنوثة.. أو وضع المرأة مقابل الرجل.. بل حققت أدباً إنسانياً لأنها تعاملت مع القضايا النوعية للأنثى فى إطار القضايا الكلية للإنسان.. أى الانتصار للرجل والمرأة معاً.

## افتتاح "ملحمة"

تحدث د. شاكر عبد الحميد عن تيمة واحدة بالمجموعة وإن كانت أشدها ظهوراً وهى الأحلام حتى أن الكاتبة حفرت اشتقاقاً جميلاً "حين قالت ساخرة:"فيما يبدو أننى افتحت محلمة".

وأشار إلى أنه ليس من بين قصص المجموعة الثمانى قصة بعنوان المجموعة وهو "جدائل التيه" لكن المجموعة فى مجملها تشير إلى هذه الحالة المتناقضة الغامضة التى يعبر عنها العنوان .. هناك جدائل روابط لكنها روابط واهية.. كما ربطتها بمعنى الموت والوهم كما فى قصة / واطفة/ حين قال بطل القصة إن حماته ضفرت شعر ابنتها المتوفاه حتى يظل بلا زواج أبا للأولاد.. وقالت واطفة عن علاقتها بزوجها/ انفرطت جدائل الوهم/ كما لو كانت الجدائل تعبر عن شىء قوى ولكنه واه فى الوقت نفسه.

وتحفل المجموعة بالعديد من الصور منها على سبيل المثال لا الحصر: صورة الأب والحبيب والزوج، صورة المرأة فى الشرق والغرب، صورة الحب والجنس والحرب، صورة الماء بأشكاله، الجدة والروائح، وعالم القرية والمدينة، وصورة الموت والميلاد بمعناهما الرمزى والحرفى.

وثمة مجموعة من الأحلام ورموزها تتكرر عبر القصص وبخاصة فى قصة / دوائر متماسة/ مثل السفينة التى توشك أن تغرق، وفياض/ ينقذها، والبقرة والحصان والدائرة والرجل العجوز بلحية بيضاء، وبيوت توشك على الانهيار، الثعبان الضخم الذى قطعته إرباً، عبد الناصر يبتسم ويهديها مظلة

بيضاء، رغبة فى الكلام.

والسفينة رمز لرحلة الحياة ورمز للحماية والمهد والرحم والمغامرة واستكشاف الحياة وتحول الذات الإنسانية وهى أيضاً رمز الموت والغرق.

والبيوت هى الجانب الحنمائى من الذات ومركز الشخصية ووسيلة للاحتواء والدفء.. وهى هنا توشك على الانهيار من فرط القلق من الضياع.

وتأتى الرموز الأخرى كالدوائر والثعابين والكبسولات الفضائية والأب القاسى كى تؤكد معنى الخوف والرعب المهيمنين على الشخصية المحورية/ دوائر متماسة/.

أما الأبقار والخيول فهى رموز مزدوجة، ثنائية الدلالة، فهى شمسية وقمرية، أنثوية وذكورية، ويتوقف الأمر على ألوانها وعلى الزمن الذى تظهر فيه.. فالبقرة والحصان اللذان يرسمان دائرة تحاصرها فى الحلم هما الأب والأم وتصرفاتهما المحاصرة لها، والرجل العجوز ذو اللحية البيضاء الذى يمد لها يده ويقول / أنا مثل أبيك يا ابنتى/ هو الأب البديل الحانى.

ويظهر رمز / اليد/ بكثرة فى الأحلام وهو رمز القوة والمعاونة والانقاذ.

وتحفل المجموعة برمز / الماء/ سواء فى الأحلام وفى اليقظة وهو موجود فى كل القصص رمزياً أو مجازياً. بافصاح أو خفية، وقد نسمع جريانه.. ويوجد فى التشبيهات / محبة الناس امتلاء/.

والماء هو الشكل الأول للمادة ويرتبط بالحياة والموت ومرتبط فى القصص برمزية المتاهة.. والماء يتضح فى اسم/ فياض.

والماء يذكر بالوطن وحالاته المختلفة كما فى / متاهات كوردوڤا/.

ولقد حاولت الكاتبة نجوى شعبان كشف وفهم/ جدائل التيه/ فى عالم اليقظة من خلال الوعى والإدراك والتنبيه وفى عالم النوم من خلال الأحلام ورموزها. كما فى قصصنا.

## مداخلات

**بهيجة حسين: وعى بين وعيين**

الأدب فى حد ذاته متعة.. ولايدانيه جمالاً سوى نقد كهذا لأنه يعلمنا كيف نقرأ وقد فتحت لى المداخلات التى قيلت بعض السبل فى قراءة مجموعة نجوى شعبان .. وقد لمست من خلال متابعتى أن كتابة نجوى تأتى كوعى بين وعيين .. حيث كان الكتاب فى مرحلة سابقة يملكون وعيا باليقين/ الحل ومرحلة أخرى اليقين/ اللاحل .. اللاجدوى.. بالعدم، غير أن كتابة نجوى تأتى بعد الاثنين فهى تملك يقين الحل ولكنها لا تطرح سبلاً، فهى تطرح أسباب الحالة التى نحياها وظواهرها وتجلياتها.. ما نعيشه على كل المستويات التى تمثلها الدوائر المتماسة.. كامرأة، كعاملة، كابنة ريف أم مدينة.. كإنسان عاشت حالات انتصار وهزيمة . فهى تطرح يقين امتلاك هذه التجليات وربما لم تجد الحل أو تطرح يقين الحل كما فى جيل سابق، غير أنها أيضاً لم تطرح العدم الذى طرحه جيل لاحق والتى تعد نجوى من ناحية السن منهم.. وأنا هنا أتحدث عن الوعى لا عن العمر.

وهنا تدخل د. شاكر عبد الحميد مداعباً: إن ما قالته بهيجة حسين يعد

نقداً ثالثاً يتمتع بالجمال.

وقال د. صلاح السروى إننا لم نعد نمتلك ترف مطلق اليقين ففى فترة سابقة كان المرء يحشد نفسه لفكرة أو شعار وربما يمنح عمره بالكامل ويقضيه فى السجون لإيمانه العنيد الذى لايتزعزع بفكرة معينة التى تعد أغلى من الحياة ذاتها. وتسيدت فترة من تحولنا المجتمعي لأنها اثبتت أن هناك حلماً إنسانياً بهيجاً يمكنه أن يكون إيمانا جوهرياً ثابتاً بأحقية الإنسان فى الحياة. والحياة الأفضل.

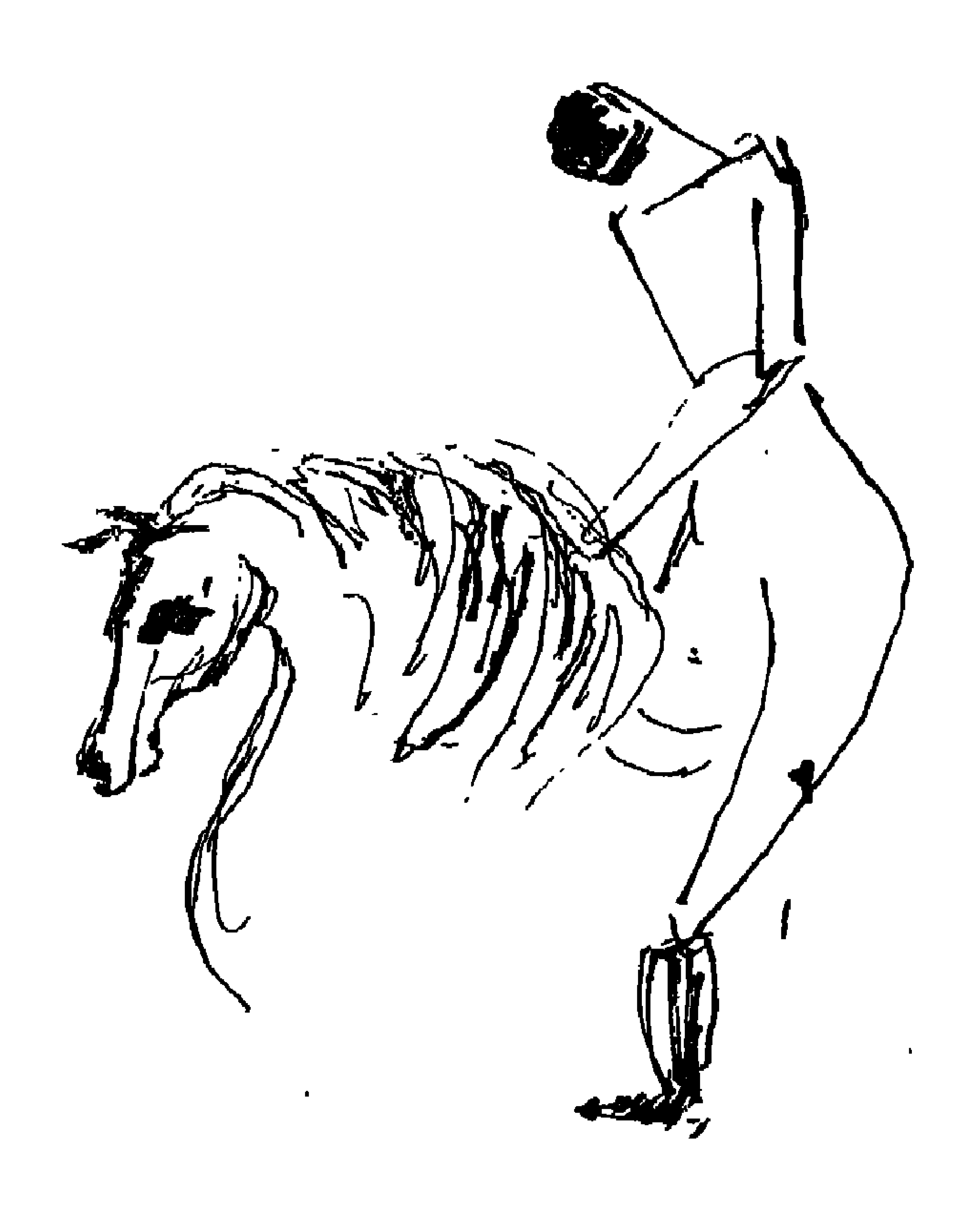
وهو أنتصار روحى عال جداً .. فهو أنتصار على الذات وعلى الغريزة وعلى الأنا ويحظى بقدرة على تطويع الأنا من أجل الأشياء الجميلة .. وهذه فى رأيى حالة تكاد تكون صوفية .. هذا الأمر له منحاه الإيجابى العظيم الذى ينبغى أن نفرح به ونسعد، لكن أيضاً ينبغى أن نكون حذرين تجاهه لأنه قد يصبح فى درجة من الدرجات / وهماً/.. ولذا أرى أن انفصال الإنسان الصناعى قد فطم عن الطبيعة مما أفقده قدراً من التوازن .. فقد آن للإنسان المعاصر أن / يفطم/ عن الأفكار المطلقة والكلية لكى يرى هذا الواقع فى تجلياته الحقيقية دون أوهام.

هذا الواقع الجديد - للأسف - مختلط اختلاطاً غير عادى فإذا احتكمت إلى خمس أو عشر سنوات ماضية فربما صدر منى حكم قاطع .. وربما ارتكبت كوارث لا نهائية فى ظل يقين هو أقرب إلى الوهم، غير أن واقعنا لم يعد يسمح لنا بترف اليقين.

لكن بنفس القدر أنا لا أستطيع كإنسان أن أؤمن بالعدم، لابد أن أحقق أمكانياتى من خلال إيمانى بـ/ يوتيبيا/ ما .. إيمانى بحقيقة، بقيمة، بشكل من أشكال التحقق، وأتصور أن هذه المنزلة بين المنزلتين التى تمثلها كتابة نجوى شعبان وأترابها.. هى هذه المنطقة .. منطقة الاختلاط وفى نفس الوقت عدم الإيمان بالعدم.. والتعامل مع التوهة دون إسلام النفس إلى العدم، بما يؤدى. كما قال د. شاكر عبد الحميد إلى اختلاط البنية القصصة ذاتها. وعندما حاول يونسكو وبيكيت أن يطرحا مأزق الإنسان فإذا بهما يطرحان بنية تواجه وتترجم وتلخص هذا المأزق .. ومثال على ذلك/ الخرتته/ من الخرتيت أو ضياع اللغة لكنى أرى فارقاً جزئياً.. هو كيفية خلق/ كيان دال/ من وسط هذه الاختلاطات، وهى القيمة الحقيقية والفعالة للأدب. فمن الممكن أن يكون العمل هندسياً صارماً ولكنه بارد أصم .. فهو فى الحقيقة يخلق معادلات غير أن القيمة الحقيقية للأدب هى أن يكون قادراً على النّث والبث متعدد المستويات وأن يكون قادراً على أن يملك أو يحتمل قراءات متعددة وله أغوار تتراكم فوق بعضها البعض.

**ابتهال سالم:** ويطرح تساؤلات.

**د. صلاح السروي:** هذه المنطقة بين منطقتين هى منطقة تساؤل.. فهى لاتملك اليقين وفى الوقت نفسه لا ترغب فى الاستسلام للعدم.. وهى إيماءة إلى أننى كإنسان لازلت قائماً، لم أمحق بعد، وهذا فى ذاته شيء نبيل.. .. نحتاجه وبخاصة مجتمعنا وبلادنا.



## اللاشعور الجمعي

**بهيجة حسين:** تطرح الأحلام لدى نجوى شعبان مسألة مغايرة عما تعلمناه في الجامعة من أن الإنسان بصمة لا تتكرر وأن الأحلام نتاج لا شعور فردي.. وكأن ليس هناك لاشعور جمعي.. فحلم عبد الناصر الذي كتبته نجوى قد يكون ماثلاً لما قد أحلم به يعطيني به مظلة.. والسفينة والبيوت التي تعكس الانهيار.

**د. شاكر عبد الحميد:** البطولة رمز جماعي كحلم عبد الناصر ويأخذ صوراً عديدة منها لكل شعب فبعض الشعوب قد ترى رمز البطولة ريتشارد قلب الأسد أو صلاح الدين الأيوبي..

لكنها في النهاية ترمز للبطل أو الأب.. وهذا هو الأساس في بناء نظرية كارل جوستاف يونج عن اللاشعور الجمعي.. داري أن منطقة/ الفن/ مرتبطة أكثر بمنطقة اللاشعور الجمعي أكثر منها بالفردي وتتخذ أشكالاً مختلفة لكن جوهرها واحد كفكرة الله والشيطان أو الخير والشر ورمزية الماء والنار. والفرد قد يكون في حالة متاهة والأمة كذلك.

متابعات

# مراجعات فى الأدب والنقد

نورا أمين

الكتاب: "كلما رأيت بنتاً حلوة أقول يا سعاد" - رواية
المؤلف: سعيد نوح
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة إبداعات - ١٩٩٦

هذه رواية أقرب إلى المرثية، فخلال موت البطلة الذى يفتتح النص تتفتح قصص وجيزة عن "سعاد" تنير كل منها وجهاً من وجوهها خلال علاقتها بفرد من أفراد الأسرة أو الصحبة الذى يتولى الحكى عندما يجئ دوره كأن فصول الرواية أدراج يحفظ كل منها سراً من أسرار تلك الشخصية (التى تتخذ بعداً أسطورياً متصاعداً)، بل كأن الشخوص الأخرى نفسها حاملة لهذه الأسرار، ومن فصل إلى آخر يسلم كل منهم إلى الذى يليه صوت الحكى فى متتالية الرثاء هذه.

ونستطيع أن نستشف فى هذا النص محاولة غير مكتملة لتمجيد شخصية "سعاد" التى يتضمن العنوان اسمها - عن طريق كتابة ذات طابع توثيقى يفترض فيها أن تكون سيرة لها على لسان محبيها، ومن ثم تضمن لها امتداداً وجودياً فنياً بعد موتها فى الواقع، إلا أن هذه الكتابة لا تتحقق بشكل ناجح ومؤثر عاطفياً وذهنياً على القارئ سوى فى الفصل السابع (صفية محمود) الذى يحتل ثلاثين صفحة من الرواية، والذى يمكن اعتباره ذروة قوية لتصاعد عملية بناء الوجه الأسطورى لسعاد مع الاحتفاظ

بقربها من الواقع ومن القارئ، بينما تدور أغلب الفصول الباقية فى ذات الدوائر حتى أن أصوات الرواة تبدو صوتاً واحداً متنوع النبرات، وكذلك تستند فى تأثيرها على القارئ إلى التعبيرات العامية وإلى الأسلوب الفولكلورى فى بكاء الموتى (كالنوح والعديد واستدعاء محاسن الفقيد).

مما يشكل حالة وحدة شعورية على مدار النص، لكن المبالغة فى جرعته تحوله محوراً فى ذاته فى مقابل تراجع الأحداث الفعلية لحياة شخصية سعاد، أى أن الكاتب بدلاً من أن يقدم تلك الأحداث مضيفاً عليها البعد الأسطوّرى المطلوب، فإنه يرفع الشخصية مباشرة إلى مستوى الأسطورة بلا مسار مقنع، وشيئاً فشيئاً تفقد الشخصية بعدها الإنساني، ويفتقد القارئ شعور أنها من لحم ودم وتبدأ لذته فى التضامن الوجدانى مع هذه المرثية ومع الكاتب أخى سعاد، فى الاهتزاز مشكلة هامشاً - ينجح سعيد نوح فى تنحيته جانباً مع انتهاء الرواية بـ "أوراق منثورة غير معلومة التواريخ" حيث نجد مرة أخرى كتابة ذات طابع يومى بسيط وحميم ومؤثر - تغترب فيه الشخصية الرئيسية عن القارئ أو تتعالى فيه عليه.

## الكاتب: "اسم آخر للظل" - رواية

## المؤلف: حسنى حسن

## الناشر: دار شرقيات - ١٩٩٦

فى "اسم آخر للظل" يصنع حسنى حسن رواية قوية تجتمع فيها عناصر النجاح، وتصل روافدها إلى غاية مرسومة بدقة منذ البداية. بيد أن المدهش حقاً فى هذه الرواية، الزاخرة بالأحداث وبالتفاصيل الواقعية ليس المستوى الإنشائى للكتابة ربما بسبب نزعة التنظير - الكامنة لمقدرات الحياة) وإنما الذاكرة الحية النافذة إلى أرجاء الماضى، تلك الذاكرة التى تلازم اللحظة الكتابية عند حسنى حسن (أكثر مما يلازمها الخيال) ملازمتها لشخص يعيش حاضره ورأسه وحواسه يضطرمون بحياة الماضى بكل مشاعرها وعلاقاتها وحمولها. يتقدم الحكى هنا بقوة الذاكرة الفردية لشخصية الكاتب/ الراوى (إذا سلمنا بالطابع التوثيقى لهذه الرواية) الذى يبدو محاولاً العثور على إجابات لتساؤلاته الوجودية بفتح نوافذ الذاكرة على مصراعيها وتأملها ملياً والتفتيش فيها عن خيط أو معنى جديد يقوده إلى معرفة أفضل خلال فعل الكتابة الذى يضمن دوماً وعياً جديداً لمبدعه بذاته وبالواقع. وعلى الرغم من ذلك فإن القارئ يدرك مع انتهاء صفحات الرواية أن حسنى حسن كان يملك منذ البداية الإجابات كلها ، وأن كتابته تغذيها رغبة عميقة فى صنع انجيله الخاص كما لو كان صورة مصغرة لإلة عصرى (أو ظله الكتابى الخاص؟) الذى سوف ينتمى إليه بعد سلسلة من الإخفاق فى الانتماء إلى

أشياء مختلفة (ومنها علاقات الحب) وفى الإيمان بها، فى دفع الحياة إلى أفق جديد بالإمساك بكل ما مضى (الذى لا يمكن تجاوزه حقاً إلا بكتابته) فى قبضة واحدة، وفى كل صفحة من هذه الرواية تجد شخصى الوطن تفرض نفسها، بكل حركتها وتفاصيلها وأبعادها غير المتعمدة، فهناك أحداث الحياة الجامعية ، وهناك الخطاب السياسى، وعلاقات الحب الشابة وأحلام التحقق وطموحات العمل، والأبعاد الطبقية الاجتماعية بين الشخوص واختلاف الأديان، والمحرك الثقافي.. إلى آخره، لتصبح ذاكرة المجتمع والوطن كالمارد الذى يخرج من الفانوس السحرى لكتابة حسنى حسن المنطلقة أساساً من توثيق الخبرات الشخصية حيث صدق التجربة الفردية وتغلغل الذات وامتزاجها الحقيقى بالعالم ضمان أكيد لتضامن القارئ مع بطل العمل (إن لم يكن توحده معه)، ولانفتاح الكتابة على سيرة الوطن، وازدهارها.

## الكتاب: "الشتاء القادم" – شعر
## المؤلف: إبراهيم داود
## الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب – سلسلة كتابات جديدة ١٩٩٦.

"الشتاء القادم" هو العمل الأول الذى يفتتح سلسلة "كتابات جديدة" نصف الشهرية، وفيه تتجسد بعض سمات التجديد (فى الشعر) التى تسعى هذه السلسلة الجديدة إلى نشرها، تماماً كما يتطور العالم الشعرى الخاص بالشاعر إبراهيم داود فيها. فمن بعد "تفاصيل" و"مطر خفيف فى الخارج" يستكمل الشاعر طرح عناصر عالمه الخاص نفسها (الأسرة، الأصدقاء، الحبيبة، الشارع، الجيران، المقهى...) وكأن الكتابة كشاف فى رحلة الحياة يلازم مسارها وهو يتقدم ، ومن ثم فإن الإلحاح على هذه العناصر من ديوان إلى آخر لا يعد تكراراً لها وإنما امتداداً لصورها فى الكتابة يجسد امتداداها فى الواقع بفعل الزمن، وعلى اعتبار أنها أساساً أركان محوريه فى حياة المبدع نفسه التى يستقى منها الهامه.

وإذا كان هذا يعنى أن الديوان يحمل معرفة أنضج وأكثر اكتمالاً بذلك العالم على مستوى المضمون، فإن الاكتمال الحقيقى هنا يكمن فى تكنيك الكتابة نفسه خلال اللغة وأسلوب تكوين المجاز تحديداً على الرغم مما يبدو من خلو الديوان تقريباً من المجاز بشكله التقليدي، ونعنى بذلك أن المجاز المتحقق فى "الشتاء القادم" ليس هو مجاز التعبيرات اللغوية أو تركيب الصور، بل هو مجاز أشمل يقوم على نقل موقف من الواقع بنظرة خاصة (تميل إلى الشجن والوحدة ميلها للاحتفاء بالعلاقات الإنسانية وبحركة الحياة)، ذلك الموقف الذى يصلح للتناول غالباً بمعناه الحرفى كما يصلح له بما يحمله بين السطور، من هنا فإننا نلتقى إما لحظات شعورية

مكثفة فى مواجهة حادث بعينه (أو تفصيلة منه) وإما سلسلة من التفاصيل الحيوية المتلاحقة لتعطى صورة متكاملة عن سيرة حياة (يونيو "حزيران") و(الشتاء القادم)، وفى الحالتين تشعر أنك أمام لحظات خبرتها بدرجة أو بأخرى، وتتساءل عن السر وراء السحر فى هذه الكتابة ذات اللغة البسيطة والمفردات القريبة من تلك المتداولة فى الحياة اليومية، ونقول إنه ربما كان فى اختيار الشاعر وتشكيله لما يطرحه وما ينحيه من ديوانه، ولما يوجزه وكيف يوجزه وخلال أى مسار، بيد أنه من المؤكد أن السر يكمن قبل كل شيء فى القوة الشعرية للواقع ذاته الذى يندمج فيه الشاعر جيداً فيستطيع أن يجسده بصدق بالغ ويحقق تأثيراً فائقاً، إنه ذلك الواقع الذى تتأكد قدرته المجازية فى "الشتاء القادم" حتى إن كانت الكتابة الشعرية لا تبغى أكثر من توثيق مواقفه وعلاقاته المكثفة فإذا بها تطلق وجهه الشاعرى الكامن وتصوغ مجازاً فعلياً بديلاً عن مجاز التركيب اللغوى.

"شارع البحر كان خالياً"
عندما حاولت لمس يدها

كانت المرة الأولى
التى أتحدث فيها لفتاة
عن الحب
وبيتنا

بعد عام أو يزيد
حاولت لمس يدها
وأنا أكثر جرأة

ولكن الشارع كان قد امتلأ بالعشاق
فلم أستطع!

ولكنها
ظلت - لوقت قريب -
تسألنى عن الحب
وعن صحة أمى
وعن بيتنا!"

"طنطا ٧٨" ص ٤٠ - ٤١

## الكتاب: "لا أحد يدخل معهم" - شعر
## المؤلف محمد الحمامصى
## الناشر: نصوص ٩٠ - ١٩٩٦

فى هذه المجموعة الشعرية الصغيرة من قصائد النثر يقدم محمد الحمامصى تجربة ذات وحدة منذ البداية وحتى النهاية حيث جدل متواصل بين حركة الحياة وحركة الموت يفرض وجوده. ومن النصوص القصيرة إلى النصوص الأطول نجد صوتاً واحداً يقطع الرحلة القصيرة بين مشاهد العالم الخارجى المزدحم (والذى تلازمه إشارات لغوية مرجعيتها الواقع، مثل "الغورية"، "المغربلين"، "شارع التحرير"، "المبتديان") وخلجات النفس البشرية الوحيدة المنغلقة على نفسها بدرجة أو بأخرى، أى بين نبض الحياة المادى ونبض الموت الداخلى الكامن فى

أعماق صوت الشاعر ، ذلك الموت الذى يثبت النص كونه نزعة أساسية ملازمة للإحساس بالذات، وكأن له حركة (مثله كمثل الحياة) داخلية خفية أشبه بالوجه الآخر لحركة الحياة المادية، لكنها حركة تتخذ بعداً روحياً وميتا فيزيقياً وتكتسب قوتها من شوقها الأكيد نحو العدم والفناء. إن النصوص التى يكتبها محمد الحمامصى تجسد فى قصرها - حيث النص قد لا يمتد لأكثر من سطرين - ومضات من الاحساس الوجودى بالذات وبالعالم، وهى ومضات متقطعة لأنها تمثل إيقاع علاقة الشاعر (ومن ثم كتابته) المتقطعة بالحياة فعلى الرغم من أن وجوده المادى يقتضى انتماء إلى هذه الحياة إلا أن عمقه الإنسانى (بالشكل الفنى الذى يحويه النص) لا يتحقق سوى فى تواصله مع قيمة الموت التى تغذى كتابته فتطرح مفارقة ظاهرية مفادها أن التفاعل مع ضد - الحياة (الموت) هو الذى ينتج شكلاً من أشكال الحياة (الكتابة) يندمج بدوره فى حركة العالم الخارجى المادى، لكن سرعان ما يثبت ما هو غير متوقع (مثلما يحدث فى أغلب نصوص الحمامصى) عندما تكتمل ومضات النص فنجد أن ما بدا لنا ضداً للحياة هو فى الأساس جزء منها، فالحياة قادرة على استيعاب نقيضها، ومن هنا فإن الجسد الذى يمثل المرآة التى تنعكس عليها علاقة الشاعر بذاته وبما حوله، يصبح فى قمة ازدهاره وحيويته (فى شكل النص فنياً) عندما يتحول محلاً للموت أو لتحقيق نزعة خاصة نحو تعذيب الذات والتلاشى الذى هو معنى من معانى العزلة، أى أن الجسد عندما يبدو بمثابة تابوت للحياة عند الشاعر فإنه فى الحقيقة يلعب دوراً قوياً جداً لأن النص الشعرى يتشكل به ومن خلاله ويعتمد عليه فى حيوية علاقاته الفنية الداخلية.

وهكذا فإن المضمون الذى يطرحه الشاعر بصدق بالغ، والذى يتعلق بتجاوز الواقع والانتماء إلى موت داخلى ما (يتم تأليهه بشكل أو بآخر) فى التحليل المبدئى.

يتمخض فى النهاية عن معنى واحد أصيل تطرحه الكتابة على مدار العصور وإن اختلفت أشكالها، إنه معنى الجدل بين الشيء ونقيضه، بين الحياة والموت، الروح والجسد، لكن بنبرة شجن وتضحية خاصة جداً بالصوت الشعرى لمحمد الحمامصى.

"بسلام
كل صباح
أفتح نافذتى .. لأموت.."
"خلق تقتله الريح" صـ٢

رأى

# إما الحرية المطلقة.. وإما الوصاية المطبقة!

د. محمد على الشهارى

بدون قصد مقصود أثبت كل من الزميلة فريدة النقاش والزميل صلاح عيسى أنهما لا يشكلان مع قرينيهما الزميل حسين عبدالرازق والزميلة أمينة النقاش «عصابة الأربعة» حسب وصف الدكتور عبدالعظيم رمضان، تشبيها لهم بـ «عصابة الأربعة» التى كانت تتزعمها أرملة الزعيم الصينى الراحل ماو تسى تونج. فمن سمات «العصابة» أن تكون متماسكة متضامنة فى الخير والشر، والحق والباطل، فى مواجهة الخصوم والأعداء، فوق أنه لا مجال فى صفوفها عند نشوب خلاف بينها لغير الصراع بالسلاح والتصفية الجسدية!

وهى سمات اتضح أن الرباعى المصرى الذى لا يتفق الدكتور رمضان مع نسقه الفكرى برىء منها براءة الذئب من دم ابن يعقوب - كما يقول المثل السائر.

فهاهما - فى عددين متتالين من مجلة «أدب ونقد» عدد أكتوبر ونوفمبر ١٩٩٦ - لا يريان ما يمنعهما من إعلان خلافهما فى الرأى على الملأ، ومن أن يتصارعا - فكريا - حول المدى الذى يريد أن يذهب إليه كل منهما فى مضمار «حركة الدفاع عن حريات الإبداع والاعتقاد والتعبير».

حقا إنهما لا يختلفان «على شن الغارة على الظلاميين» وأن خلافهما محصور فى التكتيك لا فى الاستراتيجية» - كما يقول صلاح عيسى. وفى هذه الحدود يتفق معهما أيضا الدكتور عبدالعظيم رمضان الذى يرى أن هناك «مواجهة حضارية شاملة ضد جحافل الظلام وفكر الإرهاب والتغييب أو الجنس»، وضد كتب «التكفير والسحر والدجل»، والكتب التى «تسحب الشباب المصرى من مشكلات الدار الأولى إلى الدار الآخرة»، والتى

تتحدث «عن ممارسة الجن الفحشاء مع الإنسيات!» - كما جاء في الأهرام في ١٩٩٦/٨/٢٥ - وهي آراء تبين أن هناك أرضية واسعة تجمع بين الدكتور رمضان وبين الرباعي الصحفي!

غير أنه عند التمعن في حيثيات الخلاف - حتى وإن أسماه صلاح تكتيكيا - يتبين بجلاء أن له ما يبرره.

وقد أوجز هذه الحيثيات بالقول بأن هناك تيارين وسط المثقفين «على صعيد الدفاع عن حريات الاعتقاد والإبداع والبحث العلمي»، تيار يؤمن بالحرية المطلقة وتنتمي إليه فريدة، وتيار ينتمي هو إليه ويدعو إلى الحرية المرشدة، حيث يرى الأول أن من حق المبدع أن يمارس حريته «بلا أية ضوابط، ومن دون أية مسئولية اجتماعية، فهو مسئول أمام نفسه، وليس أمام أي أحد آخر»، بينما يرى الثاني أن مهمته تتحدد في الدفاع عن هذه الحريات «في إطار الموروث الثقافي، وظروف الزمان والمكان».

يدعونا صلاح إلى أن نعتبر بـ «تجارب الأعوام الثلاثة الأخيرة» وبنتائج «حرب ١٩٦٧ أو معركة أم المعارك»! وهي تجارب ونتائج في غير صالح دعواه، إن لم تكن شاهدا ضد ما قصد إليه. فمن وجهة نظر أنظمة الحكم ما كان مسموحا بقدر أكبر من حرية الفكر والاعتقاد والتعبير التي أتيحت، نظرا لأن خصوصية الثقافة الموروثة والسائدة وتعقيدات الحياة الاجتماعية والسياسية، واللحظات التاريخية المصاحبة، والموقع المكاني المفروض لا تحتمل أكثر من هذا القدر. وكان الحصاد لذلك كما وصفه الأستاذ صلاح.

ومفهوم الحركة المرشدة إزاء قضية بالغة الحساسية والشفافية كقضية الحرية مفهوم ملتبس وقابل للتأويلات المختلفة والمتباينة، بل والمتناقضة. ومن السهل استخدامه ضد هذا الطرف أو ذاك، انطلاقا من الموقع الأيديولوجي والسياسي الذي يحتله صاحب الرأي أو الحكم المخالف. وفي إمكان الدكتور رمضان أن يستخدم هذا المعيار حول الحركة المرشدة للحرية ويطبقه على كتابات الأستاذ صلاح عيسى النقدية والموجه جزء منها هذه الأيام ضد كتابات رمضان، ويدعو من ثم إلى حجبها، باعتبارها حركة غير مرشدة أو غير رشيدة!

ومن الناحية العملية فإنه من الصعب الأخذ بمثل هذا المعيار، حتى ولو افترضنا القبول به نظريا.

بل إنه يخشى في حالة الأخذ به فعلا في مثل الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تسود في الوطن العربي أن يؤدي إلى عكس ما يريده منه الأستاذ صلاح!

وهذه الظروف الموضوعية الحاكمة، بما فيها مستوى الوعي لدى «العامة» - حسب تعبيره - أو لدى «الجماهير» - كما تقترح الأستاذة فريدة - هي ذاتها التي مكنت من انتشار كتب تصف «أهوال القيامة» كأن مؤلفها شاهدها بالعين المجردة، أو عن «غلمان الجنة» - كما تقول فريدة - أو عن «تحضير العفاريت» - وفق قول صلاح!

وهي ذات الظروف التي جابهت الكتب والكتابات العقلانية والتنويرية، وأدت إلى حرقها وإيذاء أصحابها، أو إلى

محاكمتهم، أو التحقيق معهم، أو إيذائهم جسديا أو أدبيا، بدءا من ابن حنبل وابن رشد، مرورا بعلى عبدالرازق وطه حسين وانتهاء بنصر حامد أبوزيد.

وهذه الظروف، وفى مقدمتها الثقافة التقليدية والمتزمتة، هى التى تتحمل المسئولية عن منع نشر بعض الكتب التنويرية، وآخرها كتاب عبدالله كمال «التحليل النفسى للأنبياء».

وإذن فلا بديل عن القبول بمقولة الحرية المطلقة فى مضمار الفكر والاعتقاد والتعبير والإبداع. ولندع الزهور تتفتح، والطيور تصدح، والصدور بما تحتويه تنضح!

وبالأخذ بمثل هذا البديل الديمقراطى المفتوح أمام كل العقائد والأفكار والآراء التقليدية والجديدة، المثالية والمادية، اللاعقلانية والعقلانية، التى تشد إلى الوراء والتى تدفع إلى الأمام، بالأخذ به ستتسع المساحة أمام ماهو جديد وعقلانى وتنويرى وموضوعى ولا تضيق، وتتحدد وتتعدد الخيارات الفكرية والسياسية أمام الناس كافة، ويسهل عليهم من ثم اختيار ما يتفق مع أشواقهم ويلبى طموحاتهم، ويحقق مصالحهم.

وهذا البديل يعد مجرد خيار بحت. لقد أصبح البديل العالمى والوحيد الذى لم تجد «المواثيق العالمية لحقوق الإنسان» مناصا من الأخذ به، ناهيك عن العديد من المواثيق الإقليمية والقارية والمتعلقة بهذه الحقوق، فضلا عن المواثيق السابقة لها التى أعلنتها الثورات الأوروبية والأمريكية، والتى لا تملك بلدان العالم الثالث، والنامى، ومنها البلدان العربية، مفرا من التسليم بها، بل وإغنائها بالأبعاد الاجتماعية التى ماتزال تفتقدتها، بحيث يعيش الإنسان محتفظا بكرامته، متمتعا بحريته، محققا سعادته.

وليس هناك ما يدعو إلى استغراب الأستاذ صلاح إذا كان هذا التيار العالمى الجارف أو هذا البديل الديمقراطى المحبب «قد بات يضم عددا كبيرا من الماركسيين، مع أن الذئ أعرفه أن الماركسية فلسفة منحازة، وليست انفتاحية إلى هذه الدرجة، وأن النظم التى طبقتها كانت تمنع التبشير بالأيديولوجيات التى تعاديها أو حتى ممارسة حرية التعبير عن الاختلاف مع خط الحزب!».

فلا يخفى على الأستاذ صلاح أن من أسباب سقوط هذه النظم هو أنها لم تحكم طرفى المعادلة الذهبية بين الخبز والحرية، وبين الحرية الاجتماعية والحرية السياسية، وبين المادى والمعنوى، وبين المعدة والضمير، فأصاب هذه النظم العرج، وآلت من ثم إلى السقوط.

والقول بأن «الماركسية فلسفة منحازة»، لا يعنى بالضرورة أنها تصادر حق الرأى الآخر، فليس فى كتابات ماركس وانجلز بدءا من «البيان الشيوعى» وانتهاء بآخر كلمة كتبها انجلز ما يشى بذلك. ولم يدع أى منهما إلى إلغاء الأحزاب والتيارات التى كانت موجودة فى أوروبا وأمريكا، بل إن كتاباتهما النقدية لها كانت تنطلق من الاعتراف بوجودها، بل والتطلع إلى إيجاد هذا الشكل أو ذاك من أشكال التحالف مع البعض منها.

وحتى لينين دعا ـ شأن ماركس وانجلز ـ إلى «تحالف العمال والفلاحين» قبل أن ينقلب على المناشفة وعلى التعددية

الحزبية وغير الحزبية، وهو ما أفسح المجال ـ عمليا ـ لظاهرة الستالينية التى طبعت بجمودها الفكرى والسياسى الأنظمة الاشتراكية فى العالم، وتسببت فيما لحق بها فيما بعد من أضرار.

ماركسية ماركس وانجلز قبلت بالتعددية لأنها كانت نتاج ذلك المستوى المتقدم الذى بلغه الغرب.

وماركسية لينين وستالين كانت نتاج أوضاع روسيا نصف الآسيوية ـ حسب تعبير لينين ـ ونتاج أوضاع الشرق الخاصة الذى كان ما يزال يعيش مرحلة ماقبل الرأسمالية، والتى كانت التعددية فيه من المحرمات.

ومن أراد عبور «الاستبداد الشرقى» و «التخلف الشرقى» و «الجهل الشرقى» لا يملك إلا أن يرحب بفتح جميع الأبواب لنسائم الحرية، حرية الاعتقاد والفكر والتعبير، وإلا أن يرفض الوصاية على الناس.

أما حرية تبديل الحبيبات والأوطان كإحدى الحجج التى يرفعها الأستاذ صلاح ضد تيار الحرية المطلقة، فهى موجودة من قبل ومن بعد، وسواء كانت الحرية مرشدة أو مطلقة!

ويبدو أنه ليس أمامنا من خيار سوى الاستعداد للحرية المطلقة، أو القبول بالوصاية، وربما الوصاية المطبقة!

---

## فى العدد القادم

محمد جبريل يكتب عن سعد القرش

تواصل

# رواية واحدة.. تكفى

## قراءة فى (أصداء السيرة الذاتية) للكاتب الكبير ـ نجيب محفوظ

محمد عبد الحميد دغيدى

** مابين (بداية ونهاية) هارباً من (عبث الأقدار) منطلقاً من (خان الخليلى) مأخوذاً بما يشبه (السراب) منتشياً بـ (حكايات حارتنا) سائراً فى (الطريق) عابراً (زقاق المدق) كأننى (العائش فى الحقيقة) فى (قلب الليل).

شرعت فى قراءة آخر أعمال الأديب الكبير ـ نجيب محفوظ (أصداء السيرة الذاتية)، فإذا بى أجدها أصداءا لرواياته السابقة، وامتدادا لشخوصها وأبطالها، وكأنه يدعونا من خلالها، ويأخذنا شيئا فشيئا لقراءة أعماله، ويفتح الباب أمامنا للتحليق فى أجوائها وعوالمها.. ولست أدرى هل عمد كاتبنا الكبير إلى هذا عمداً، أم أنها جاءت كذلك بطبيعتها دون قصد أو تعمد.

لنبحر معا فى «الأصداء»، ونقرأ أول أجزائها وهو بعنوان (دعاء)(١):

«دعوت للثورة.. وأنا دون السابعة.. ذهبت ذات صباح إلى مدرستى الأولية محروسا بالخادمة سرت كمن يساق إلى سجن، بيدى كراسة وفى عينى كآبة وفى قلبى حنين للفوضى، والهواء البارد يلسع ساقى شبه العاريتين تحت بنطلونى القصير.. وجدنا المدرسة مغلقة والفرّاش يقول بصوت جهير:

بسبب المظاهرات لا دراسة اليوم أيضا.

غمرتنى موجة من الفرح طارت بى إلى شاطئ السعادة.

ومن صميم قلبى دعوت الله أن تدوم الثورة إلى الأبد».

** ألا يأخذنا هنا إلى شخصية (فهمى

عبدالجواد) فى رواية (بين القصرين)، وإن كان يتحدث عنه فى مرحلة طفولته، فإن لم يكن هذا الولد ذو البنطلون القصير، العارى الساقين الذى طبع على التمرد والثورة والمقاومة منذ نشأته ومطلع صباه هو «فهمى» الثائر المجاهد الذى قاوم الاحتلال الإنجليزى حتى الموت، فمن يكون إذن؟!

** وللافت للنظر أن (الثلاثية) قد حظيت بنصيب كبير من (الأصداء)، وإن كنت أرى أن هذا شىء طبيعى لأن (الثلاثية) تعد علامة بارزة فى مسيرة الكاتب الأدبية، فضلا عن أنها قد شغلت منه فترة زمنية كبيرة من حياته - بالقياس إلى الروايات الأخرى - حيث أنها كما نعلم تتكون من ثلاثة أجزاء منفصلة، وإن كانت متصلة موضوعا وأحداثا.

فقى هذا الجزء من الأصداء (ذكاء الجسد)(٢) يقول:

«فوق السطح وقفا يتناجيان، هو أطول قامة وهى أجمل وجها، أما أنا فألعب بالطوق مرة ثم أراقبهما ولا أفهم، ويغيبان فى حجرة السطح قليلا ثم يرجعان فأعود إلى استراق النظر بمزيد من الحيرة.. وجاء الإدراك متعثرا من خلال الأعوام الحامية».

** أكد أراه رأى العين، (كمال عبدالجواد) طفلا فى «بين القصرين» أيضا بشقاوته، و «عفرتته»، وهو يلهو فوق السطح، أو يذاكر أحيانا أخرى، ويرقب بخبث أخاه (فهمى) وجارته (مريم) فى أيام عشقهما الأول.

وتحت عنوان (ربة البيت)(٣) نقرأ:

«ياربة البيت أصحى، صلى ثم أبسطى يديك بالدعاء، جهزى الفطور وادعى إلى المائدة رجلك وأولادك، عاونى الصغار على تنظيف أنفسهم وكشرى لمن يركن إلى الكسل، اكنسى بيتك ورتبيه وتسلى بترديد أغنية، سوف يجمعهم الحظ السعيد حول مائدة العشاء إذا سمح الدهر، ويبقى الأولاد للمذاكرة ويذهب الرجل إلى المقهى للسمر.. اغتسلى ومشطى شعرك وغيرى ملابسك وبخرى غرفة النوم، وقد شهد اليوم ما يستحق الشكر والحمد..».

** نكاد هنا لا نختلف على هذه الشخصية.. (أمينة) الزوجة والأم فى الثلاثية، بطيبتها وحنانها وقلبها المملوء بالحب وعطائها، وتفانيها فى خدمة زوجها وأولادها، ونستحضرها أمامنا على «الشاشة» وهى تمسك بالمبخرة وتلهث وراء زوجها عند خروجه من البيت قائلة: من شر النفاثات فى العقد، ومن شر حاسد إذا حسد..

وننتقل إلى صدى آخر لرواية أخرى.. ونقرأ تحت عنوان «البحث»(٤):

«لدى المساء قصد المدفن الذى يجتمع فيه مع بعض الأقران للسمر والمرح وتبادل أنات الشكوى، سأله أحدهم: كيف انتهى سعيك هذا اليوم؟

فأجابه بفتور: كالأيام السابقة، فقال آخر: إنك تضيع وقتك بين أوغاد، وعندنا أقصر طريق للرخاء. فقال بامتعاض: وهو أقصر طريق إلى السجن أيضا، فقال

الآخر ساخرا: «الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم».

** هاهو «سعيد مهران» في (اللص والكلاب)، ذلك اليائس الذي يدفعونه دفعا إلى الجريمة تحت شعار: إذا كنت ترى لنفسك حقا، لا تنتظر من أحد أن يعطيه لك، بل خذه أنت بأي طريقة ولو كانت غير مشروعة.. وعندما يصيبهم شيء من جرائمه التي دفعوه إليها بتنكرهم له، يديرون ظهورهم ويطالبون بالقضاء عليه، مما يدفعه إلى الانتقام الذي يؤدي به إلى الهلاك.

** وفي أحد الأجزاء بعنوان «دموع الضحك»(٥) يقول:

«قلت له: الحمدلله، لقد أديت رسالتك كاملة، وبلغت بأسرتك بر الأمان وانتزعت من وحش الأيام أنيابه الضارية فآن لك أن تخلد إلى الراحة والسكينة في الأيام القليلة الباقية، حدجني بارتياب وسألني:

ـ هل تذكر أيامنا الطاهرة في الزمان الأول؟ قرأت هواجسه فقلت:

ـ ذاك زمان قد مضى وانقضى.. فقال بنبرة اعتراف: «ياصديقي الوحيد في عز النصر والرخاء كثيرا ما بكيت الكرامة الضائعة».

** ويطالعنا هنا (أيوب) أو «عبدالحميد السكري»، المليونير الكبير الذي أحس في إحدى اللحظات بعد عمره الطويل وفي غمرة انتصاره وإقبال الدنيا عليه، بالاختناق من كثرة الكذب والنفاق وفقدان الشرف والرجولة والكرامة في بداية مشوار الملايين، فيقع فريسة للمرض، مما يدفعه إلى التفكير في كشف حقائقه، وفتح أوراقه للناس جميعا.

** وهكذا يطل علينا أديبنا العالمي من خلال أجزاء «أصداء سيرته الذاتية» ليضيء لنا إشارات متفرقة عن شخصيات رواياته وأبطال أعماله الخالدة، لكي نهتدي بها، ونسير وراءها مكتشفين ذلك العالم الثري المدهش.. نجيب محفوظ.. هذا العملاق.

قد تكفيك قراءة «أصداء السيرة الذاتية» لاستطلاع عالم شخوصه وأبطاله.

ولكن أن تحيط بنسيجه الإبداعي.. أن تعايشه وتستعذب هذا التعايش لدرجة التشبع.. لن تكفيك قراءة عشرات الروايات له!

وهذا هو سر عظمة وخلود نجيب محفوظ!!

## الهوامش:

(١) الرواية ـ أخبار الأدب الجزء ١.
(٢) الرواية ـ أخبار الأدب الجزء ١١٢.
(٣) الرواية ـ أخبار الأدب الجزء ١١٥.
(٤) الرواية ـ أخبار الأدب الجزء ٣٠.
(٥) الرواية ـ أخبار الأدب الجزء ٣٤.

## تواصل

الأستـــاذة الناقـــدة فـــريدة النقاش

رئيس تحـــرير مـــجلة أدب ونقد

تحية طيبة ..وبعد،

طالعتنا المجلة بالعدد ١٢٨ أبريل ١٩٩٦ وكان المحور الذى ترتكز إليه هو الأب الشعبى.. براڤو هذا الخوض فى مواضيع غير تقليدية . وبراڤو هذا التعاون مع الشاعر والكاتب والباحث مسعود شومان وزميله الفارس وشاعر العامية الواعد والمبدع / مجدى الجابرى.

طالعت ديوان ابن عروس ووجدت أن هناك رباعية لم ترد ضمنه وكذلك وجدت رباعية تتكرر وهى الرباعية رقم ٣٥ فقد تكررت تحت رقم ٣٨.

أما الرباعية التى لم ترد فهى ضمن كتاب أدب الشعب لحيرم الغمراوى وهى

اللى على الخير هنيه . وبشره بالغنيمة

واللى على الشر عزيه حياته دايما أليمه

ويشغلنى موضوع منذ فترة وهو وجود رباعيات مشابهة لرباعيات بن عروس للشيخ عبد الرحمن المجذوب صدر كتاب عنه بالجزائر لم استطع الحصول عليه ، وإنما أطلعت على نقد له بمجلة التراث الشعبى العراقية بالعدد السابع السنة السادسة ١٩٧٥.

لذا رأيت أن اكتب المقال المرفق مع ذكر بعض رباعياته حتى تكون أمام بحاث

الأدب الشعبي أمثال الصديق مسعود شومان ، ومجدي الجابري ، وغيرهم ممن لديهم القدرة على هذا البحث الشاق والصعب.

مع تحياتي وامتناني لسيادتكم شخصيا وللمجلة وكوكبتها التي تحررها.

المخلص

صابر محمد فرج

موجه أول المسرح المدرسي بإدارة المنتزه التعليمية

سيدى بشر – الإسكندرية

## رباعيات الشيخ عبد الرحمن المجذوب

في العدد من مجلة التراث الشعبي العراقية عام ١٩٧٥ طالعنا الأستاذ/ طلال سالم الحديثي بنقده أو بالأحرى بعرضه لرباعيات الشيخ عبد الرحمن المجذوب . وعند مطالعتي لهذه الرباعيات استحضرت بن عروس ورباعياته الشامخة شموخ النخيل والنيل، ورحت ابحث عن هذا التقارب والتشابه ، وعندما علمت بأن الشيخ عبد الرحمن المجذوب توفى في سنة ٩٧٦هـ بينما ابن عروس توفي ٨٧١هـ كما حدثنا الأستاذ إبراهيم محمد الفحام (١)، ارتحت بعض الشئ ، لكن الراحة لن تكمل ألا بعد التأكد من صحة هذه المعلومات ، وغيرى من الباحثين أقدر على ذلك (٢).

كان الشيخ المجذوب (غير مبال بالمال والجاه منتقلا من مكان إلى مكان ليس له مأوى (يستقر) به على الدوام وتغيرت أحواله وترك الاعتناء بشئون الدنيا وساح في الأرض وهو لابس ثيابا حقيرة(٣).

والشيخ المجذوب دفن بخارج مدينة مكناس بجوار باب عيسى وضريح السلطان إسماعيل، وأن أصله يرجع إلى قرية (تيط) بقرب (أذمور) التي هي في شمال مرسى الجديدة على ساحل المحيط الأطلسي ، ثم انتقل إلى مكناس إحدى مدن المغرب الأقصى.

واسمه بالكامل (أبو زيد سيدى عبد الرحمن بن عياد بن يعقوب بن لامه الصنهاجي الدكالي).

وكانت حياته قريبة الشبه بحياة ان عروس في أيامه الأخيرة بعد التوبة كما يقال . رغم أنه توفي بعد وفاة ابن عروس بحوالي ١٠٠ سنة، الأمر – المبدئي – الذي جعلني أتأكد من تأثر الشيخ المجذوب برباعيات الصعيدى الفانوس "ابن عروس" ولنقرأ معا رباعيات الشيخ المجذوب فالشيخ يقول:

# الرباعيات

## رباعيات الشيخ عبد الرحمن المجذوب

### (١)

كسبت في الدهر معزه وجبت كلام رباعي

ماذا من أعطاه ربي ويقول اعطاني دراعي

(٢)

شافوني أكحل مغلف يحسبوا ماف
ذخيرة
وانا كالكتاب المؤلف فيه منافع
كثيرة

(٣)

طاقوا على الدين تركوه وتعاونوا
على شرب القهاوي
الثوب من فوق نقوه والجبع(٤) من
تحت خاوي

(٤)

لا يعجبك نورا دفلي في الواد داير
ظلايل
لا يعجبك زين طفله حتى تشوف
الفعايل

(٥)

الدنيا مثلتها دراعه ما يلبسها غير
اللي يشطح
يلبسها ويدوح بها ساعة وينكد عليها
بعد ما يفرح

(٦)

لا ترفد الهم ديمه الفلك ما هو
مسمر
لا تخمم لا تدبر ولا الدينار مقيمه

(٧)

اللهم يستهل الغم والسترة له
مليحة
رد الجلد على الجرح تبرا وتولى
صحيحه

(٨)

يا صاحب كن صبار اصبر على ما
جرى لك
ارقد على الشوك عريان حتى يطلع
نهارك

(٩)

لا تخمم في ضيق الحال شبف عند الله
ماوسعها
الشدة تهزم الارذال أما الرجال لا
تقطعها

(١٠)

يا زارع الخير حبه يا زراع الشر
ياسر
مولى الخير ينبا ومولى الشر خاسر

(١١)

اللفت ولات شحمه وتنباع بالسوم
الغالي
في القلوب ما بقت رحمه شفت
حالي يا العالي

(١٢)

أنا اللى كنت ثقيل ورزين وخفيت بعد الرزانه
مشيت للرماد عامين ندور فيه السخانه

(١٣)

ياذا الزمان الغدار يا كاسرنى من ذراعى
طبجت من كان سلطان وركبت من كان راعى

(١٤)

من جاور الاجواد جاد بجودهم ومن ناسب الارذال خاب ضناه
ومن جاور قدره انطى بحمومها ومن جاور صابون جاب نقاه

(١٥)

خبزه والقلب مشروح والضحك هو ايدامه
خزار والكبش مذبوح ما يلذ شىء على طعامه

(١٦)

خفيف الأقدام ينمل لو كان وجهه مرايه
قليل الاكتاف ينذل لو كان جهده عتاية

(١٧)

اللى حبك حبه وفى محبته كن صافى
واللى كرهك لا تلاعبه وخليه تلق العوافى

(١٨)

الصاحب لا تلاعبه والناعر لا تفت عليه
اللى حبك حبه أكثر واللى باعك لا تشريه

(١٩)

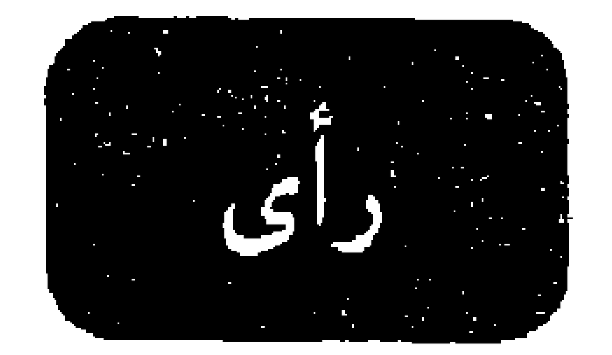
لا فى الجبل واد معلوم ولا فى الشتاء ريح دافى
لا فى العدو قلب مرحوم ولا فى النسا عهد وافى

(٢٠)

سوق النسا مطيار يا داخل رد بالك
يوريو الك من الربح قنطار الدرك رأس مالك

**هوامش**

١ - مجلة الفنون الشعبية العدد ١٥ ١٩٧٠ القاهرة.
٢ - أقصد هذه الأستاذ الشاعر والباحث مسعود شومان
٣ - مجلة التراث الشعبى العدد السابع السنة السادسة ١٩٧٥ بغداد.
٤ - الجبج: هو ما يسمى فى اللغة العربية الخلية أى بيت النحل الذى يجعل فيه عسل .




## على هامش قضية د. نصر أبو زيد

# القضاء والمجتمع وحقوق الإنسان

د. سليمان صويص

أوائل آب الماضى أصدرت محكمة النقض المصرية حكما يقضى بتأييد التفريق بين المفكر والاستاذ الجامعى د.نصر ابو زيد وزوجته، وذلك بسبب أبحاثه المنشورة والتى يدعو فيها إلى الاجتهاد فيما يتعلق باحكام الشريعة الاسلامية. وقد اثار ذلك الحكم ولا يزال ردود فعل متباينة نظرا لخطورته على حريات البحث والاعتقاد والتفكير والابداع.

والملاحظ أن الانتقادات الموجهة لحكم محكمة النقض لم تقتصر على الاتجاهات الفكرية والفلسفية العلمانية أو على منظمات حقوق الانسان والروابط الثقافية فى الوطن العربى، بل وامتدت الى شخصيات فكرية وسياسية اسلامية. فالرئيس الجزائرى الاسبق احمد بن بله - وهو ينتمى الى التيار الاسلامى المعتدل - اعتبر القرار( تعسفيا ولا يمت بصلة إلى السماحة وعدم الإكراه ولا صلة له بالاسلام الحقيقى). واعتبر وزير الثقافة المصرى فاروق حسنى الحكم( يتعارض مع التسامح الذى نادى به الإسلام)... واستنكره ايضا الروائيان نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وآخرون

ومع التسليم بصحة هذه الانتقادات وغيرها الكثير، إلا أن هناك نقطة ظلت بحاجة الى المناقشة والتوضيح وهى كيف لنا أن ننتقد أو نعترض على حكم قطعى صادر عن إحدى هيئات القضاء المصرى ( المشهود له بالنزاهة والعدل والاستقامة)؟ لقد طالت بعض الانتقادات القضاء المصرى من باب( الدهشة والاستغراب بل والصدمة) دون الطعن به.. فهل كان من المتوقع أن نسمع مثل تلك الانتقادات على لسان الاتجاهات الاسلامية المتطرفة لو كان

حكم محكمة النقض ناقضا ـ وليس مؤيدا ـ لقرار محكمة الاستئناف الذى صدر فى حزيران ١٩٩٥ والقاضى هو الاخر بتفريق د. نصر ابو زيد عن زوجته؟

هذا يقودنا الى مناقشة النقطة التى اشرنا اليها والمتعلقة بموقع جهاز القضاء فى منظومة البنية الفكرية والسياسية والاجتماعية فى المجتمع.

الاعتقاد الشائع فى المجتمعات أن القضاء

( هو الضامن للحقوق والمنتصر أبدا للعدل والانصاف) وفى جميع الاحوال يشكل مرفق العدالة( الملاذ الاخير) للمواطن من أجل استعادة حقه الضائع.

وعلينا أن نلاحظ بان أنظمة الدول أو الحكم، مهما كانت ايدولوجيتها فانها تحرص اشد الحرص على رعاية ثلاثة مرافق منفصلة عن بعضها البعض، ولكل منها ـ حتى ملابسها الخاصة بها ولكنها فى الحقيقة الامر مكملة لبعضها البعض وهذه المرافق هى الشرطة ونظام السجون والنظام القضائى.

وتتعاون هذه المرافق لكى تبقى على الطابع

( المحافظ) للدولة أو لنظام الحكم، اى الابقاء على الافكار والعادات السائدة فى المجتمع ومقاومة اى خروج عنها. ويتم ذلك بالرغم من التمويه الشديد الذى يطلق على وظائفها المعلنة وهى( الحفاظ على الامن العام وحماية ممتلكات المواطنين وعزل المجرمين عن المجتمع وإشاعة العدل بين افراد المجتمع)

واذا ما توقفنا عند جهاز العدالة فاننا نلاحظ بانه ـ سواء فى قوانينه أو طريقة ادارته أو بالاشخاص القائمين عليه ـ فانه يعمل على تثبيت الافكار والاتجاهات السائدة فى انظمة الحكم ونادرا جدا ما يتقبل نقيضها. وهذا يتوقف على حركة المجتمع أو على مدى تناقض القانون أو القرار مع درجة تطور افكار المجتمع. وقرار هيئة المحكمة ـ بالرغم من استناده الى جمع الادلة وتطبيق القانون بحذافيره ـ فانه فى النهاية يقر ويعترف بانه نابع من( القناعة الوجدانية) للقاضى او لمجموعة القضاة اى انها تستند الى عامل ذاتى قابل للصواب او للخطأ. ويعلل ترجيح امكانية صوابية القرار بالقول أن حق التقاضى يمارس على درجتين( بداية، استئناف، تمييز).. فاذا اخطأت هيئة فان المجال مفتوح لتصويب الخطأ فى الهيئة الاعلى.

أن جميع هذه المقولات( الكلاسيكية) بحاجة الى اعادة نظر لان تفحص الكثير من الحقائق والوقائع التى تجرى فى مجتمعاتنا قد تظهر عدم صحتها او بطلان الدور الذى يقوم به جهاز القضاء.

المواطن العربى( بل والمواطن فى المجتمعات الاخرى) يشعر كل يوم بان الظلم الموجود فى مجتمعه هو اكثر بكثير من العدل الذى يمكن أن يوجد فيه. ولعله من الاصوب أن نقول بان الهدف الفعلى لجهاز القضاء هو( المحافظة على التعايش السلمى بين افراد المجتمع وبث الشعور ـ او ربما الوهم ـ بين افراده بانهم قادرون على انتزاع حقهم عن طريق العدالة حتى لو تعرض هذا الحق للاعتداء

من جانب افراد او مؤسسات).. اما تحقيق( العدالة) بالمعنى الحرفى للكلمة فهذا ابعد ما يكون عن قدرة جهاز القضاء!

المسألة الثانية هى أن جهاز القضاء بطريقة ادارته وتركيبته وثقافته لايمكن أن يحكم (بالعدل) فى قضايا تخرج عن اطار ما هو

( مألوف) بالنسبة للطبقة الحاكمة ولمصالحها فى المجتمع. وعلينا أن نضيف بالنسبة للثقافة السائدة) ايضا... ولنضرب مثلا ففى مجتمع ما يقر فيه( الجميع) (وهذه كلمة مطاطة ومثيرة للجدل ولكنها دارجة فى حالات كثيرة - ليست دائما علانية) بان معاقبة القاتل تتم من خلال الحكم عليه بالاعدام. هل يمكن تصور هيئة محكمة فى ذلك المجتمع تخرج على الناس فى قضية ما - بمعاقبة القاتل مثلا - بالسجن له سبع سنوات واعادة تاهيله انطلاقا من أن العقوبة الاعدام هى اعتداء على حق من حقوق الانسان وهو الحق فى الحياة؟ قد يخرج قاض واحد بمثل هذه( البدعة)، ويسجل اعتراضه على حكم الاعدام ولكن الاغلبية سوف تنحاز على الاغلب الى جانب مفاهيم ومعتقدات المجتمع السائد حتى لو لم تكن مقتنعة بها.

قد تنعكس الصورة وتاخذ هيئة المحكمة برمتها قرارا متعاكسا مع عقوبة الاعدام( بالرغم من نص القانون عليها) فيما لو كان المجتمع يشهد حركة ناشطة لمناهضة عقوبة الاعدام وكسب قطاعات هامة من الناس الى جانب هذه الحركة. وفى مثل هذه الحالة ايضا سوف يتم تقبل قرار المحكمة

( على الارجح مع استمرار، وجود معارضة محدودة أو مؤثرة) بسجن المجرم المدان بدلا من إعدامة وسوف يعتبر ذلك( حكما عادلا ونزيها)!

هل ابتعدنا كثيرا عن قضية د. نصر ابو زيد؟ لا اعتقد ذلك، فمحكمة النقض المصرية انحازت لما هو سائد من قناعات فى المجتمع. ففى بلد يوجد فيه ١١٠٠٠ جمعية اسلامية من مختلف الاشكال والالوان كيف يمكن لهيئة محكمة ان تأخذ قرارا غير الذى اتخذته فيما يتعلق بقضية ابو زيد حتى لو كانت قناعتها الداخلية (او الوجدانية) غير تلك التى ظهرت فى القرار؟ وفى هذه القضية - كما هو الحال ربما فى قضايا اخرى - فان رأى المسؤلين فى السلطة التنفيذية كان متقدما فكريا على موقف القضاء

وإذا أرادت الاتجاهات التنويرية والعلمانية أن تحلم بقرارات تؤيد اجتهادها، فمعنى ذلك أن عليها أن تخاطب عقول الناس وأن تنشر ثقافة التنوير والاجتهاد( وأن تحث السلطات الرسمية باستمرار على ذلك) وخوض الصراع الفكرى - الى جانب اشكال الصراع القانونية والديمقراطية الاخرى - لكى تتبلور قناعة واسعة لدى الرأى العام تستطيع أن( تؤثر) فى( القناعة الوجدانية) للقضاة!

أخيرا نرجو أن لا يفهمن أحد باننا نطعن باجهزة القضاء فى أى بلد.... جل ما فى الامر إننا حاولنا أن نفسر طريقة وصولهم لقراراتهم... وللمجتهد أجران إذا أصاب وأجر واحد إذا أخطأ.


نصوص



شعر

# مرايا لبوح على رعشة السلسبيل

* فيصل قرقطى

الكلمات استفاقت من النوم
خالعة كل أردائها
دللت لهفة المشتهى فى فراغ الفواصل
ما أسرجت حلمها للمقاصل..
زخرفت الآه، آه علي، وآه عليها

الحروف تسير عليك،
وكم باعــدت بينك الصلوات عن الوصل،
ثم ركعت ، وثم سجدت
وما وصلت وصلت فيك شهقتها للركوع

وأنت ، يسوع المحبين،
قاب انفجار الحروف على شفتيك
وتغتاب سر الصياغات
لا وطن الكلمات تداعى..

ولا سحرها فى الليالي

الحروف تسير عليك..
وأنت امتداد لفاصلتين على المنحني
واشتعال الحنين لخارطة
وزعتها القبائل فى شارعين على منحني

أينا يقتفى إثره سرنا قبلنا ؟!
أينا ؟!

يا أبى كيف طيرت هذا الحمام على تعبى فى مروج الغناء ؟!

وكيف استفاقت أغانى المحبين فى صوتى الكهل دون عناء ؟!

* شاعر فلسطينى عائد إلى أرض الوطن من بوح المنفي

والحروف لها نبضة من عناوين موتى،
وأغنية فى الرثاء

مجدى صمتك الآن
إنى هنا كالجدار الأخير
كظل إلى الماء .. فى الماء
كالسحر يندبه عسف الأصدقاء
كالرجاء الأخير فى الملح والخبز
كآخر ومضة نور خبت
فى أعين الشهداء
كالسراط القويم على تعب الماء

إنى هنا الجدار - الأخير
ألوذ بما يتبقى من النبض دون دماء
تغنى البرودة فى أضلعى
ويعقد أعراسه فى ثيابى الشتاء
ومعطفها أسود كالرجاء
ولى خاتم من نشيد سليمان
أرخنى فى سماءاتها كامتداد الفصول
على تعب وانثناء

النار سوداء
والمعطف الغيب أسود
خارج قوس الحنين، تضيع المسافات،
كل المدائن موحشة
دونها السحر يذوي،
وكلى خواء

أنا حارس الشهقة الآخرة / يذوى
الكلام على تعب وانسجام /
أكفن عرس المحيطات
بابتساماتها / وأزين أعمار النبيين
بالعسجد العسلى/
لا لقى مفاتيح غربتى الصاعدة / فى
مراثى الأنين /
والقى مفاتيح غيب السنين / لا أعرف
أنى أسير إليها ../
وإنى أسير على درج الريح / والروح

تفر بلا آية للكلام /بلا حكمة الصبر / فى
سر هذا الغمام المدوى / نبال احتدام
النقيضين فى الجرح / إشراقة السحر
فى ساحلين غريبين
يلتقيان ليفترقا / ويلتقيان ليعرف
هذا الزمان لمعناه معنى /بصبر آناة
المعني

ولى قارب تستبد به الريح
لا بصر يتقيه
فلا هو حى ولا هو ميت
فى نواح الثغاء الأخير من الشبح كى
يستريح
يدور كمن رشه الله فى العاصفه
ولا يصل المنتهى ، غير رجف بحلم
تعبئه المعجزات بشدو الإله
وكل القلوب له راعفه

ولى تعب .. ساحل القلب ينمو ،
رعاف كلام، وبرق انسجام ، وذكرى
حنين
على ساحل فى الكلام

على تعب فى مضاء الثواني
أعانق ضللك
لا أعدم البوح في
وتنهار فى سدود
علي ساحل من قصائد شقت لهاثي
ونثت خفيف فؤادى
حتى غدا .. وغدوت ، أنا ، أثرا فى
الحطام

هبينى نداً
وشجون حروف

لاسترجع اللغة الإفك والمهرجان الحرام
فى لغتي، وانقلب كل البحيرات
أعراس للظل فى بوح صوتى

وهن مرايا لبوح خفيض
على رعشة السلسبيل المساء المدويْ
سماء بقلبي

====
====

أبى .. يا أبي
ليس من يهتف الآن أنت
وليس كمن مات أنت
ليس ما بيننا تعب القلب
بل رقة السحر فى رحم أمي

أبى .. يا أبي
نبه الغيب
أيقظ من النوم غيم الشروق انسرابا
وغيم الغروب اشتياقا
ولا تلم الأم إن رسمت شوقها ، فى الحنين، اغترابا
وعاشت زماناً، على رقة الوجد، فيه الضياع انسكابا

أبى .. يا أبي
رقة الوصل .. والفصل، والبوح ، والنوح ..
والماردات الحسان ، ورعش الألوهة فى ظل صمتك ..
والحزن ، والسحر فى ظل نبضك
كل العناء لنا فى مضارب صمتك
كل الهباء لنا فى تضاريس حسنك
لكن .. لكنني متعبه
وأمى على رهف فى مضاء السكون
أرى خطوها فى العقيق الأخير من السحر فى الراحلة
صوت:
أى سر لملكة القحط فى الصوت
أى انعطافه عمر تشقق فيه المحار
وأى انخطافه وجد
مثل انكسار الهلالين فى شط تحنانها

أى ومض آخير ينوس.. ينوس
على تعب فى الرذاذ الأخير من البوح
كونى .. وكونى !! وما تبتغى أن تكونى إذا ؟!
وفى كل نأمة صوت كفن
وفى كل همسة ليلٍ أسي

شاقنى الحلم فى النوم
كفنت بعض حنيني

وشاق اشتياقى لهاث نعاسك
فوق يميني
واصغيت!
لا نغم؟!
لا اشتباه النعاس
ولا ومضى صوت
أو حراك جسد
فالفيتنى أحداً
أوحداً

لا أحد
والفيتك
سر هذا البياض المدوي
على جسدى ، جسداً ، فى الأبد
فكونى اشتعال الفتيل إذاً
وضيعى باعشاب صدري
ولا ندم فى العشاء الأخير
على همسة فى نواح البلد
فكم لي من العمر حتى آراك
حريراً يكفن ضوء عيوني
وأرعاك
صبحاً بغير شموس
وليلاً بغير سواد
ومعجزة للفرادة
فى ذوبان الجسد
وكونى سراط الشقاء
ومفخرة لانكسار الأبد




# قصيدتان




## ١ – المرعى

مساء يليق..
صعدنا له سلماً من رفوف الحكايا
سهونا على حافة الليل نعجن لوز الجنون
بماء الهوى لنخبز أرغفة من غرام.

لذا لم يكن برزخ بيننا غير ما يفصل الورد
عن لونه والشجى عن هديل الحمام.
وكنا إذا ما غفا صحونا نستفيق..
فساقت غزالاتها الظامئات إلى موردي
وسقت نثابى إلى روضها
شربنا على ظمأ جمرنا
وتهنا على ربوة من مراعى الهيام.

ولما تناعست اللحظة المائجة..
وشب الحريق المؤجل فوق فمي
ونادت بروق التشهى على رعدها
ضممت قطاتى إلى خاطر النار حتى استغاثت
بزهر دمي
وجزنا حدود الجحيم الجميل وغنت لنا الريح
معزوفة العاشقين.
هناك نسيت بقايا جنونى على زهرها
وهى نسيت عطر وردتها بين عيني
وعدنا إلى حيث لا ينبغى أن نعود..
فكل له فى الخطا ما تريد الطريق..

مشينا ولما يزل يسقط التوت من خطونا
وعصفورة الليل تغمرنا بالوداع

المبارك.
وكان المدى قاضياً وفراش الإجابات والأسئلة..
شهود عيان ترف على سهونا..

توارت قطاتى رويداً .. رويداً تناجى الشوارع
واللافتات.
تفتش عن لحظة نسيتها هناك..
تفتش عن جهة غير كل الجهات..

وقفت على ظل قلبى أشم الهواء الذى خلفته
وأسرقه من أنوف المشاة.
وطيرت أسئلتى خلفها : إلى أين تمضى لتتركني
واحداً فى كثير..
وكيف تطمئن هذا الفضاء الفضولى هذا المساء الضرير؟!

أخاف علي خوفها إنْ تَبُحْ نجمة فى الشمال بأسرارها

أخاف من البرد يلسع أزرار فستانها فى موقف الحافلة..

أخاف على دمعها أن يصلى على خدها ركعتين لترضى به غضب العائلة..

أخاف صراحة مرآتها تتنشى .. فتشي..

أخاف وسادتها وسؤال السرير..

تلفت نحوى فلم أرني
ولكن رأيت قطاتى .. حبيبة قلبى تنام.
على سقف روحى الوثير.

## ٢ – قامتي

لكزت الوجود برأس حذائى
وعصبت عينيه كى لا يراني..
وقلت له : دلنى من أنا
فقد بعت فى رحم أمى زماني
وضاقت بى الأرض مذ لم تسعني
ومنذ تورطت فى اللامكان
فنخلنى بين كفيه حتي
يبر الزوان ويبقى كياني
تأملت حتى أرى من أكون
فإذ قامتى حبة من زوان

## المتضاد

دمى نازف من شذا ياسميني
ليندس فى معطف العوسجة
وعقلنتى فسحة من جنون
وحريتى دارة الأسيجة
أغادرنى حيثما التقتني
وتفزعنى الضحكة المبهجة
ويحرجنى كذب أصدوقتي
فتصدقنى الكذبة المحرجة.

شعر

# من مذكرات رجل عبيط

عماد فؤاد

## (١) "حينما الميدان.. سياجاً.."

لم تكن الشوارع مدهونة بالزيت
ولا العبطاء بلاطات على الرصيف
لكنه...
أحس بالأمان الحاد
حين أسقط من حقيبته
- مشحوناً بالانتباه الكامل
نحو رجال الشرطة -
كل الجرائد التى باتت
على وسائده
فى الليلة الأخيرة
ولم ينتبه لهم
وهم يخلون الميدان
ويصنعون سياجاً
أحكموه... ... ...
..................
بشدة.

## (٢)* "هكذا .. حينما يصالح مراياه كل صبح"

تأكد أنك - بعد عشرين عاماً -
سوف تصاب رئتاك بالخشونة
وربما بقليل من الربو
وتبيض ذراعاك من الكف
إلى ما فوق الكوع بقليل
حتى أن ركبتيك - أيضاً -
سوف تلتهبان بشكل مؤلم
ولا عيب فى قليل من مرض خبيث
حينها
لن تندم على المسافات الطويلة
التى لم تسرها
ولن تصادق ناساً
لا يعرفون الله
بشكل جيد.

## (٣)* "صديق العبيط، الذى هو طويل البال"

الولد...
الذى لا يشترى الكتب
ويقتنى الكثير من الملابس الأنيقة
- التى أستعيرها باستمرار -
كان أقصر منى قليلاً
ونحيفاً للغاية
لكنه - والحمد لله -
طويل البال
لدرجة أنه ينسى تماماً
أننا أصدقاء
منذ عشر سنين!

## (٤) * أسـامـة فـؤاد - مـرآة أولى"

طيب هذا الولد
وصلت بساطته لدرجة مزعجة
حين عودته
من ورشته البعيدة ماشياً
كان يؤنس وحدته بالغناء
ربما ارتجل أغنية بذيئة ليضحك
حتى يصحو الفلاح فى الحقل المجاور
ويلعنه
لكنه حين يعود
أنا وله قفل الباب
فيسخر من كتبى الكثيرة
ويندهش:
- يا الله
ثمانية وعشرون عفريتاً
صنعوا لنا كل تلك الممالك
التى لم ندخلها بعد!؟

## (٥)* انظروا .. سـوف يعـمل صداقة أخري"

أضعف...
فأنعطف إلى مقهى منزو
بشرط
أن تكون ظلمته
كافية لأن أبين - ببطء -
ثم أخرج كتاباً
له اسم يثير الفضول
مثلاً "... ... ... ... ... ... ... ...."
أعرف أن الجالس بجواري
سوف يسأل:
- "... ... ... ... .... .... .... ...؟!"
وطبعاً
بعد ربع ساعة فقط
سوف نكون أصدقاء
- رغم الفارق الشديد فى العمر -
لكننى لن أحكى له بالطبع
عن فكرتى التى تلح علىّ
كلما دخلت الحمام:
أن امرأة ما
تزورنى فى الحلم عارية
دون حتى أن تقربني
وأن حيواناتي
- التى أوزعها دائماً على أماكن مختلفة -
ربما كانت العلاج الوحيد
لصلعى الوشيك!

## (٦) * "... ... التى ضاعت على الرصيف"

هناك...
على الرصيف الآخر

الرصيف
الذى تداريه السيارات كمجرم
تجلس الشحاذة الجميلة
جنب محل لبيع الأنتيكات
ترضع طفلتها بكهربة تشح
الشحاذة التى تسألنى كل صبح
فى مسكنة
علمتها المهنة كيف تتقنها
كيف تجلس قرب هذا الفندق
دون أن يطردوها ؟!
لاشك أن منظرها
يرعش السياح الجدد
فيجعلهم يلتقطون لها صوراً ملونة..
- من على بعد يكفى لحمايتهم! -
الشحاذة
التى عند عودتى كل مساء
أجد مكانها خالياً
كانت ولأول مرة
ترضع طفلتها الأجيرة
عندها - فقط -
بحثت فى جيوبي
عن اسمى
كاملاً.

## (٧)* "نجلاء السعيد - مرآة (٥)"

يوماً
سوف يمر
يبص مرة أخرى لشرفتها
الفراش المحلول مثل امرأة
تعرت تحت "يناير"
وأكلمة الصالة كانت تهب الهواء غبار العائلة
حبل الغسيل لا يحمل طفلاً لم يزل لحمله محمراً
أو حتى فساتينها التى لم يرها من قبل
هنا .. لن يظن أنه "عبيط"
لا بقائه على أشيائها دون إفساد
لكنه - فجأة - يبهت:
- كيف استطعت أن أرقب هذه البناية
طيلة ثلاث سنين
دون أن ألمح رمادية الجدران
وسطح شرفتها الملوث بمياه الأمطار
والأفاريز المخربشة
وكل تلك البنات الجميلات يملأن النوافذ العالية ؟!



# إيمـــــان

نجاة سيد على

فيم اغترابك
وأمامك
سفر مائة عام!؟
ولم ارتحالك كل ليلة
تبعثرين الياسمين على جانبى
الطرقات؛
أكنت منزلة؟!
تبيعين العشر سنابل .. بسنبلة!
وتصرين على مصاحبة الشتاء..
وأنت متعبة،
مهرولة .. خلف سيول غجرية،
وتصطفين دوار البحر أمسية
غير عابئة
بمراوغة الأمواج،
بالورود المتساقطات..
بين دهاليز الزجاج ،
وعابرات سبيل يصعدن للهواء،
وغرغرة البنفسج .. بدموع الذبيحة
على كف معبأة
... بالزمن.
... ... ... ... ... ...
شقية أنت بكل النساء
مفاخرة باصطحاب الموت إلى ....
مضجعك!
على مشهد من الزائرين!!
واشتهائك الوجود مرة .. كل عام:
مدعية
أن الشارد سوف يعوذ!!!
... ... ... ... ...
مهاجر - بدمى - على وعد
وثرثرة النشيد.
متسللات على مطلقى:
بدأن المسير،
وكن لك - فى منتصف الليل -
أحجية؛
مبدية للكون أسئلة.



... ... ... ... ... ...

ولم لا تشاركين الزيتون ..

انشطاره؟؟

... ... ... ... ...

عندما تعتليك كل المساءات،

وينزفنك الحلم

على أرض

مجردة،

ولا يسعفنك ......... شيء:

عبث أخير.

موت..

أخير !



# مقاطع أنثى

علاء رسلان

أنثى..
تجتاح وريدك بين الحنين وبين الحنين
وتشعوذ كلَّ خلايا الشوقِ
تتمادى في تجريف بوارِ الليلِ...
على عينيك
لا تعرفُ كيف ترد عيونكَ عن....
هل تعرف أنت؟
هل تقدر أن تنسى امرأة
تغشى رئتيك؟

* * *

أنثى..
تجرى في روضتكَ
ولأجلك....
تبتاعُ النيلَ
وتغنى أغنيةَ الصمت
– عطشى..

والماء لديكَ
والنيل لدى
هل تملأُ من نيلى كفيك؟
أم تنزل من عينيَّ
كى تسبحَ فى صدرى يوما
وتقاسمَ أطفالى نهدىَّ؟
– وتبيعك من أجل النيل
هل تقدر أن تنسى امرأة...
من ثلجٍ
تُشْعلكَ....
وتذوب عليك؟

* * *

أنثى..
تتجمع فى حلقى
تتثاءب عند بداية كل صباحٍ فى جفنىَّ
– مولا...
ولا يجدى

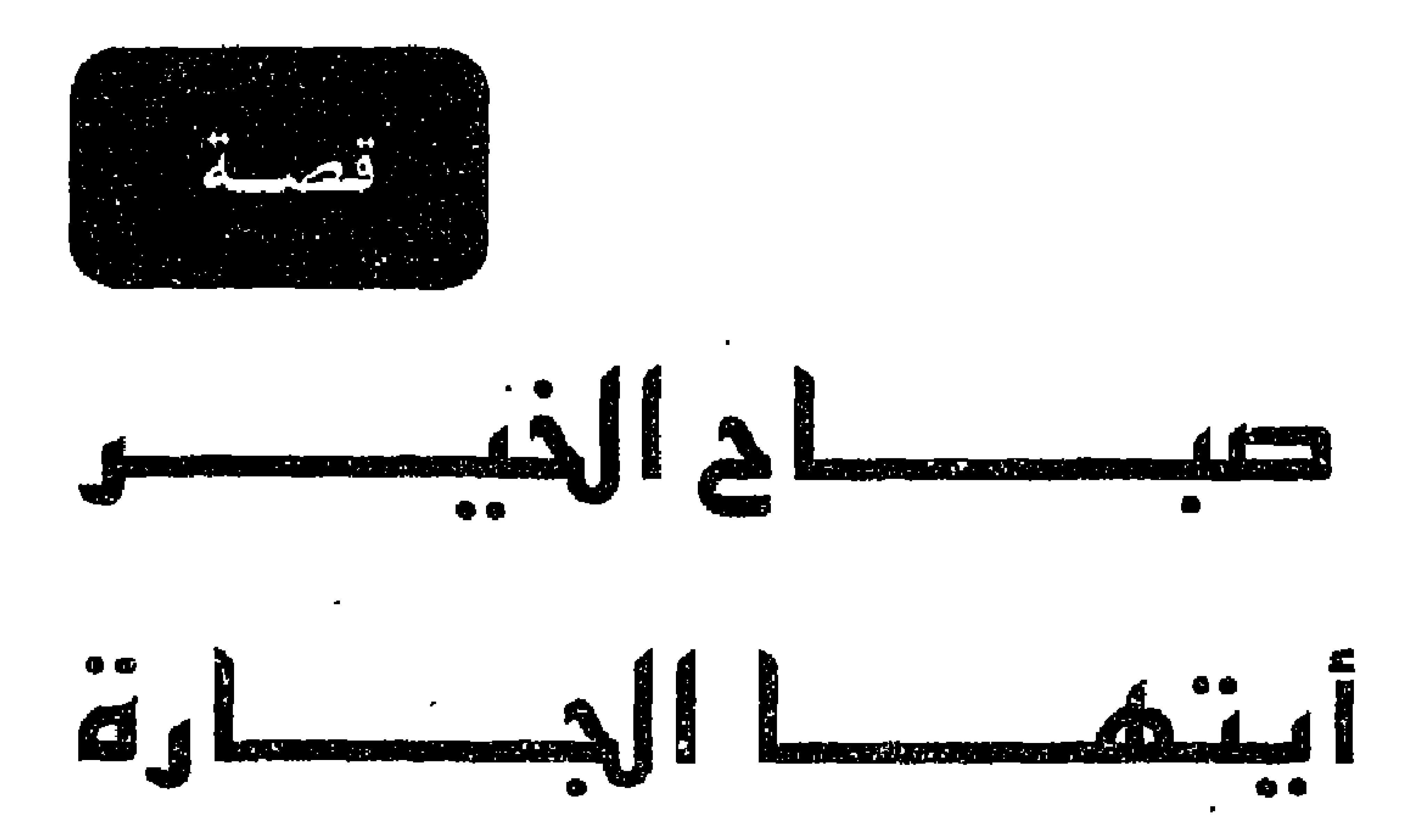


أن نبقى ضمن حكايا الليل
- مات الديكُ-
وصياحكَ لا يهدى الفجرَ
هل تقدرُ أن تنسى امرأة..
قطعت كفيْك؟

* * *

- أنثى قالت:
ما بال الشاعرِ
يأكل حين يكون الناس صيام
ويقاوم..
حين يكون الخبز على شفتيه
- قالت أنثى:
الشاعر يشربنى فى كل صباح
بلفافةتبغ
هل تقدر أن تنسى امرأة
من صنع يديك؟

* * *




عمار الجعيدى

ألحت عليه رغبة فى النوم بعد أن أيقظته جلبة خفيفة عند الجيران، فقد اعتاد أن توقظه مثل هذه الجلبة من أهنأ ساعات نومه.

أخذ الهواء البارد يتسلل ببطء حذر، وبدأت شقشقات الفجر تضفى على الكون بهاءً قرمزى

## الوهم

لا يفصل بيته عن بيت جيرانه سوى زقاق صغير، لهذا فإن أية حركة تحدث فى الجانب الآخر من الزقاق، لابد أن تصل إلى مسمعه.

نهض من فراشة.. تطلع من النافذة فرأى جارته الحسناء وهى تودع شابا خرج للتو من عندها قبل أن يفضحه ضوء النهار.

باغتته وهو يتلصص عليها، ثم قالت له بكثير من الثقة:

ـ صباح الخير ياعماد..

ابتسم بهدوء فاضح.. نظر إلى فستان النوم الذى يستر عريها الغجرى وقال:

ـ صباح الخير.. أيتها الجارة.

أمعنت بحلقة به وهو يتثاءب، وتساءلت عينها بلهجة غير بريئة:

ـ متى تدرك ياعماد أن الوضع يتطلب أكثر من مجرد صباح الخير؟

ألحت عليه رغبة فى النوم، فأغلق النافذة وتناول حبتى «فاليوم» وارتمى على الفراش.

## النورس..

تجمع الناس على الشاطئ لمشاهدة طائر



النورس وهو يترنح فى الجو بعد أن أصابته طلقة صياد محترف..

شمت البعض بمصير النورس المحتوم وتمنى البعض سقوطه.. وقلة قليلة راهنت على أنه سيتغالب على جرحه وأنه سيبقى محلقا فى سماء الدهشة والارتباك..

وبينما اختلط الهرج بالضجيج كان النورس يتسامى على جرحه، ويحلق عاليا.. عاليا..
فوق السحاب !!

## أسماء ..

عندما أدرك «أيمن» أن المستحيل لن يسمح للحب الذى بينه وبين «لميس» أن يتكلل بالزواج، قرر الاقتران بأى فتاة أخرى، شريطة أن يكون اسمها «لميس».

ولما فشل فى العثور على «لميس» أخرى تزوج «أمانى»:

تلك الفتاة الشقراء التى تلبس الجينز وتمقت الشعر والشعراء، واستطاع أن يقنعها، بعد جهد، أن تغير اسمها إلى «لميس».

وفى المحكمة أقنعته بأن يغير اسمه إلى «إياد».

قصة

# دمعــــــــة

مدحت يوسف

المكان يقلقنى، غيابى الذى تعدى عدة أشهر لم يكن مقصوداً.

ترتب على كتفي.. تقول:

أعددنا لك الحقيبة .. كل ما ستحتاجه.. داخلها .. السجائر قد تفتح لك أبوابا كثيرة.. كتب فى شتى المجالات، الشاي.. البن قد أكثرت منهما.

عندما يحل المساء يتضخم الجدار.. يكبر ، العفاريت تنتشر .. توقظ من يضع جنبه لينام .. يشاركها فى هذا كثير من البق .. الصراصير .. إيقاع الماء المتساقط يضيف رتابة تضيق بها الجدران ، الرائحة المنبعثة تحضك على القيء.

– تجلد .. هى أول تجربة لك ... ستعود .. تكيف ذاتك على تلك "التلقيحة" قد تستفيد منها. عندما يأتى الليل .. تسلق أشعة القمر .. تستطيع أن تلقى نظرة على الهرم .. النيل السد العالي.. صمت القلعة الظاهرى من الخارج .. قد يروقك .. تعود بعدها منهكا .. تنام .. لن يوقظك سوى طرقات قاسية تدعوك للخروج .. تبتسم لك شمس النهار .. تحنو عليك .. تنظف لك حجرتك.

ثلاثة أيام الماء لم يدخل فـــمى .. يريدون توقيعى على أوراق لا أعلم عنها شيئا .. أناس لم أعرفهم من قبل.

لسانهم يحطم عظامى .. ينهش لحم أبي.. أمى .. أقف عارياً .. ملابسى مكومة بجوار الجدار، أنظر إلى أعلى ..يقول متهكماً:

– إذا اســتطاع أن يأتى ويخلصك فليأتى.. لكنه مقيد فى الحجرة المجاورة لك. العطش يحفر شقوقاً داخل فمي، أعلى لسانى يستقر .. يفتح الباب ليلاً .. ماء مثلج يغمرنى .. لم أتبين ملامحه .. يمضى فى صمت ، صوت المزياع يعلو:

"أعطنى حريتي.. أطلق يدي.. إننى أعطيت ما استبقيت شيئا".

أتذكر أمى ومرضها .. أخشى ألا أراها ثانية، دمعة تنحدر من عينى .. تبلل الأرض الصخرية فتنبت لى وردة .. تجفف دموعى فى رقة .. تقول:

– الورد وإن كلل خداه بالدموع .. يظل ورداً.

قصة

# خالتي مريم

محمد رفاعى

كيف يدوسون بأقدامهم النجسة مهرولين غير مبالين على أرض المقبرة؟ ألا يحترمون الراقدين؟ ألا يهابون لحظة طلوع الروح؟. ألا يقدسون الرب؟

أنزوى خلف حائط السقيفة، بعد أن رويت الصبار والنباتات الصغيرة والشجر، نظفت وملأت السبيل، وقفت وحدى أراقبهم عن قرب بعد أن فارقنى زملائى إلى أشغالهم الصغيرة، سمعت أنين السواقى وغناءهم مرهفا عميقا أخاذا مسكونا بالشجن حملته الريح مع هزات جريد النخلة الوحيدة وشجرة الدوم وحيدة الساق، اللتين كانتا موجودتين بجوار البناية الصغيرة.

الأرض من حولى ملأى بالعاقول والشوك وأشجار «العبل».

ماذا دهاهم، يرغبون فى فتح «الدماميل» بعد محاولات لقتل الحزن القابع فى قاع النفوس العليلة بفقدانها، يتركونه، هكذا للعراء والصقور والكلاب الضالة تلعقها بألسنتها، لها طعم الملح، دون لحظة تفكير، دون حياء أو خجل.

فى الظهيرة على وجه التحديد، خفت القدم، سكن الناس للظل والسقائف، هربوا من صهد الشمس إلى بيوت رطبة، بحثوا دون دليل عن قبرها لينبشوه، شاهدت الأحجار التى تسد اللحد مرمية بإهمال على رمال الصحراء.

ماذا عساى أن أفعل أمام الجحافل التى تسد مدخل المدق. بدا لى الخروج من هذه الدائرة ملفتا للانتباه ومستحيلا والمواجهة لحتمية الاستشهاد لا تطرأ على البال، ولا إظهار دهشة التساؤل عن بديهة ماذا يقول؟ ولماذا؟

ورحت أركض تحت سفح الجبل، عند رأس الأرض المزروعة، حيث العاقول

والشوك وفحيح الثعابين. أتقدم غير مبال حتى صادفنى الجسر، فتوغلت فى أدغال القصب، سمعت شخولته، والأعواد وهى تقصف وتقع سريعا على الأرض. الجو شديد الحرارة، كان، والعرق يبلل وجهى وملوحته تحرق جلدى، قلبى يدق بعنف دقات متتالية مرتفعة.. وصلت إلى حافة الترعة. أمامى خلفية البيوت بامتداد الجسر العالى تبدو كالمهجورة، غارقة فى سكون القيلولة، أطفال قلة يلعبون فى الساحة تحت النخيل، باقى الناس - بالطبع - غارقون فى نوم عميق أو مشدودون إلى الموضوع فى طاقة ببطن الحائط الطينى أجلس على الدكة الخشبية أمام سقيفة الدار، ألتقط أنفاسى اللاهثة، ثم أعاود الركض بين دروب البلدة الضيقة بحثا عن تجمعات القوم، علىّ أستجمع قواى المنهكة وقواهم. لأعلن لهم عما يجرى فى الخفاء فى عز الظهر، بعيدا عن أعين الناس المقودة نحو لقمة العيش.

أراها جالسة فى الساحة الظليلة بجوار الفرن، أدخل عليها، وجهها الخمرى يضىء المكان الشاحب الضوء، مكتمل الجمال، ناضج البهجة، وقف عمرها عند هذا الاكتمال، لعقود طويلة، منهكمة فى نفض القمح. تجىء إليها جدتى بعد الشاى، أحملق فيها، وهى تسامر جدّتى، بدا فمها العذب يحكى، فيأسرنا، سرعان ما تبتسم جدتى، وتضحك بصوت مسموع.

هكذا دخلت الخالة «مريم» كل البيوت وصاحبت كل نساء البلدة، أحبت العيال، وهى غريبة، جاءت منذ سنوات بعيدة، فاستوطنت قلوب البشر.

ظل بيتها الصغير فى مدخل البلدة مأوانا نمر عليه ونحن ذاهبون ونحن عائدون، نشرب من مائها، نخلع أحذيتنا، نمدد سيقاننا وتستند ظهورنا إلى الحائط، تمنحنا الحمص والحلوى، تحتوينا بحكاياتها ومداعباتها، يشدنا صوتها فنضحك بملء القلوب، فننسى همومنا الصغيرة وقسوة المدرسين وصعوبة الواجب.

نادرا ما نجدها جالسة وحدها، زوجها الغائب عنها دوما يصنع المراكب، يطوف بها بطول النيل من شلالاته إلى مصبه، سندبادا. بيتها دائما مملوء بالحركة والنفس والدفء الإنسانى، موقدها لا يخمد ناره مطلقا قد كبرت وغلمت، رغم أنها لم تنجب ولدا من رحمها. أولادها الآن فى صدر المجالس فى قلب العواصم جيلا وراء الاخر.

أقوم من غفوتى، سائرا دون بغية للركض قدماى لا تطاوعانى، أدلف إلى مدخل البلدة حيث مكمنها. الباب موارب. الريح لملمت الأشياء الصغيرة فى ركن طلت الكراكيب بلمسة خفيفة من التراب. قاعة الفرن. ضلف النوافذ عبثت بها الريح الشديدة، نفسها، عبقها قد ذاب فى رخات المطر القليل فى صيف حاد الملامح. أجلس أمام باب بيتها وسط النخيل فى مواجهة صفحة الماء. ماذا؟ أشعر بالرهبة والخوف الآن، أسير حيث تجمعات الرفاق عند ظلاك الكروم ومرابط البهائم، وعند تجمعات الأسماك فى البحيرة وظلال السيسبان والصفصاف والعيال ينصبون الشراك ويفردون الشباك ويلعبون «الحجلة».

لساعات طويلة لم نشعر بغيابها. كنا نعتقد أنها فى زيارة خاطفة لصديقة لها فى البلدة المجاورة. ثم جاءت أكثر من

واحدة تسأل عنها.

كان الحاج أنسى نائما تحت شجرة السنط بحكم العادة. بجوار مواشيه، بعض الأطفال على البعد يسبحون فى الماء، وحدها صرخت فى جوف الليل، لمت النساء حولها. رددوا تعديدها، هل كان لحظتها الأولاد محاصرون فى ممر متلا فى عمق سيناء قد أوشكوا على تركها، لاذوا هاربين فى جوانية الوطن نحو الغرب ثم الجنوب، محتضنين سلاحهم، محتضنا طعامه. وصرخت لحظة الغروب، لحظة طلوع روح الزعيم فى سبتمبر.

هل استجابت لإغواء النداء؟ أم حنت علينا. كنا قد تركنا كل شىء وأدرنا ظهورنا للعمار. أقمنا خارج البلدة. عند النهر، ورؤوس الجسور، على الترع.. توقعنا كل الاحتمالات. ربما صعدت الجبل لزيارة أحد الرهبان، أو ذهبت تقرأ الفاتحة وتضىء شمعة فى ضريح الشيخ «سندى»، وربما استجابت لنداء الموت. أبينا ألا نعود إلا بها عروس فى ليلة جلوتها، لا طعام، لا شربة ماء، لا نوم فى فراش وثير. هدنا التعب وزمجرة الريح وصهد القيالة. فاستجابت لندائنا.

عند منحنى النهر تحت شجرة النخيل الملقى ظلاله على صفحة الماء الجسد المستجيب لأسطورة الموت الراغب في الستر. ملقى على بطنه محتضنا ماء النهر، موجه هادئ الآن، ارتمينا نحتضن الجسد الذى احتوانا لسنوات طويلة لنمنحه دفء ذواتنا.

دقت أجراس الكنيسة القديمة الوحيدة ذات جدران أكلت أساسها الرطوبة، لثوان. نزل الرهبان من الأديرة فى حضن الجبل، أذن الشيخ الليثى لصلاة العصر، ناحت اليمامة منادية على صغارها الضالة، سكنت الريح وصراخ النساء ونحيب الرجال.

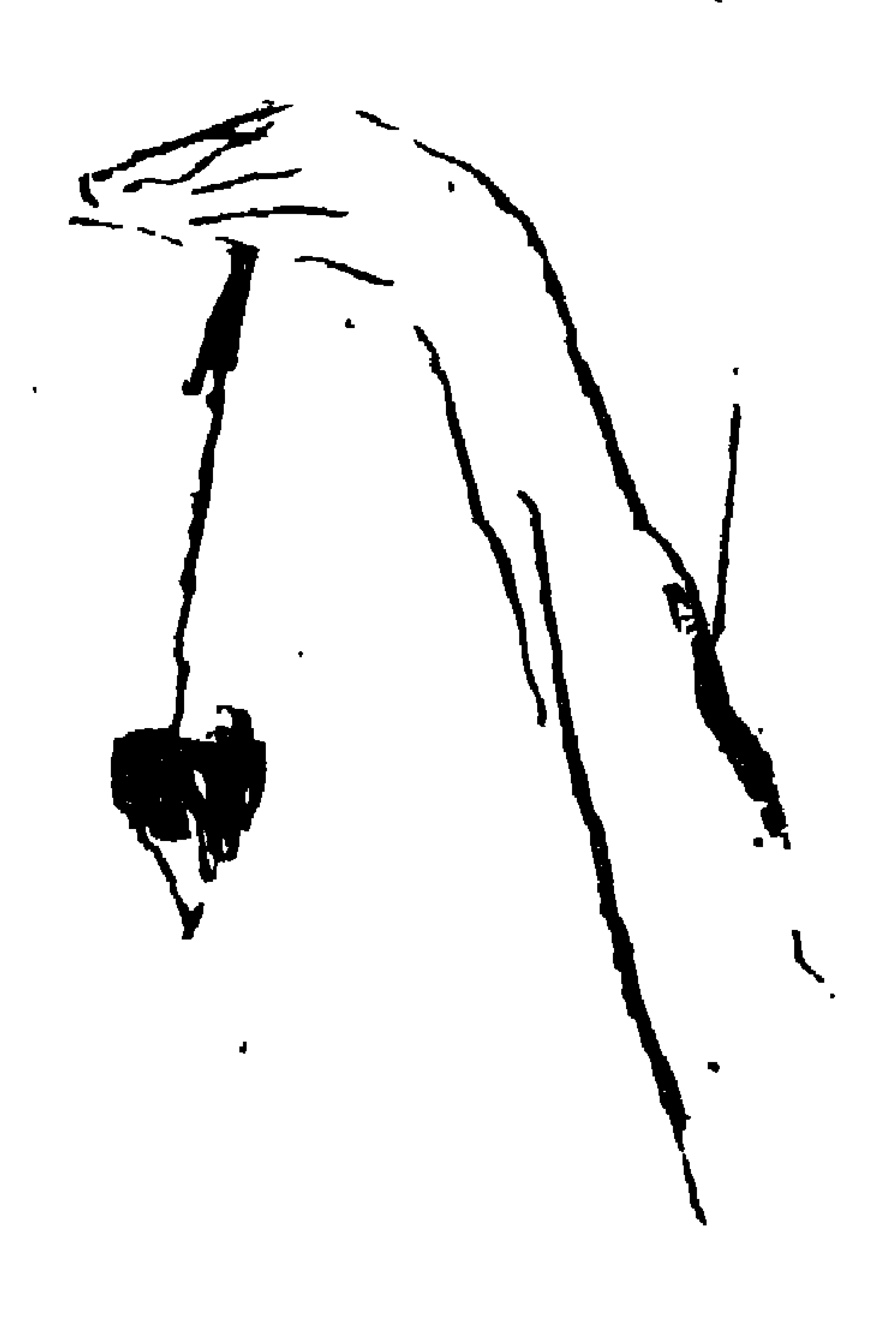
الرجال بملابسهم السوداء، ولحاهم الطويلة، والصليب الموشى صدورهم. يتقدمون، تقدم الشيخ عويس، عند منتصف المسافة، فتحوا أذرعتهم ومدوا أياديهم وصافحوا الشيخ واحتضنوه بعد طول فراق.

دقت أجراس الكنيسة، أذن المؤذن، صرخ النساء، نحب الرجال، أمطرت السماء مطرا كثيفا ثم صفت، سكنت الريح، صمتت كل الأشياء.

آية الرب بدأت تعلو.

فى الساحة الظليلة، سجى الجسد، صلى عليه صلاة آخر عهدها بالدنيا خارجة منها إلى دنيا مجهولة موغلة فيها.

وحيد، كما القديسين والمتصوفين ومحطمى بكارة قداسة الأعراف، قدماى لا تطاوعانى ولا تقو على حملى لمواصلة الركض. أرتمى، أسند ظهرى إلى شىء صلب.. أحاول التنفس بعمق على أشبع الصدر بالنسيم. من بين سيقان النخيل السامق وأشجار السنط، ألمح العربة الزرقاء مسرعة تدلف صوب الطريق العمومى، مثيرة الغبار الذى يطلى أوراق النباتات، يملأ حلقى.. لا يقوى الماء لإخماد حريق روحى، أنهض من كبوتى. أحاول.. ألهث. أرى صدرها الآن قد صار جافا عكس ما تعودنا عليه خاليا من طعامه الدافئ، تبتعد ونحن جوعى. نفقد الأمن والذات.. وجهها الضاحك الدائم البهجة، هل صار جهما اللحظة، أعود لأراها كما نعرفها يقينا، نسمة تراقص جريد النخيل، تهامسه بصوتها الشجن



العميق مع شخللة أوراق الدوم.

أعاود للمرة.. محاولا الركض، أعبر الكبارى، أدلف الوديان والسهول خلف العربة المسرعة والجنود واقفين فى مؤخرتها بأسلحتهم، أصرخ الشمس ساخنة، أصرخ، تردد الصراخ الأشجار التى راحت تهتز بعنف مطاوعة الريح الشديدة.

كيف تكونين أسيرة الصندوق واللحد وجنود الأمن المركزى، ونحن نلهث خلفك، ونناشدك دفئاً وحبا وعدلا، أنت الوحيدة القادرة على الاحتواء، كموج هادئ يحتوى أعتى الصخور.

الريح الشديدة قد خفت الآن، انتصب النخيل وأغصان الدوم، والشجر هبت أريج عبقك الفواح فاق رائحة التمر حنة.

راحلة أنت فى لا مكان ولا زمان.. النهر منحنا أشلاءك، رفضت تماسيحها أن تغبن عمن أحبوك، أنت المنتصرة الهازمة لسطوة الموت، قارئة فى نواميس الكون، عاشقة للتراتيل فى الكتب المقدسة.

أواصل لهاثى اللانهائى المحموم صوبها. هاجت الريح، أخذت تعوى، تمايل الشجر، رحت أعاود صراخى أناديها.. ياخالة.. يامريم.. ياعدراء.. ياأم المسيح. أدركينا.

الريح عالية ماتزال..
حفيف الأوراق الجافة المتساقطة تملأ الطرقات.

مدينة ٦ أكتوبر ـ مايو ١٩٩٥

قصة

# الحــــــادث

مصطفى نصر

## ١ - شخصيات تمهيدية

### ششتاوى

اسمه بالكامل ، ششتاوى رمضان أبو غريب. وقد ذكر اسمه مجردا لأنه لم يذكر بالكامل إلا فى المناسبات، وفى مرات قليلة طوال حياته، كان آخرها عندما تزوج لواحظ.

قبلها كان متزوجا من امرأة فى العزبة ماتت منذ عام تقريبا.

حزن ششتاوى عليها كثيرا. فقد تركت له ثلاثة أطفال - أكبرهم حسنى الذى يبلغ العاشرة الآن.

يرتدى ششتاوى قفطانا قصيرا من العبك. ويسير حاملا فأسه على كتفه. يزرع قطعة أرض قريبة من المصرف التابع لشركة الورق.

الباشا - صاحب الشركة - يسمح له بزراعة الأرض نظير اشتراكه فى حراسة المخازن - فأرض المخازن واسعة ، وورق الدشت الموضوع بها لا يملأها أبدا.

لا يخلع ششتاوى قفطانه إلا نادرا . ولا يلبس الحذاء . وعندما تزوج لواحظ منذ شهور قليلة أصر عوض شقيقه الأصغر . أن يلبس الحذاء . ورغم أن عوض الأصغر . فششتاوى يحترمه ويقف له عندما يراه . فالعزبة كلها تحترم عوض وتقدره . ويؤدى هذا - بالطبع - إلى تقدير الناس لششتاوى.

لواحظ ، زوجته الجديده ، طويلة وجسدها ممشوق ، وشعرها يميل للاصفرار.

لم يفكر ششتاوى فى الزواج منها ، رغم أنه يراها كثيرا ، عندما تأتى مع أبيها يحملان أكوام الفجل والجرجير

التى يزرعها ششتاوى ، والتى يبيعها أبوها أمام باب المصنع.

عارض ششتاوى شقيقه عوض عندما عرض عليه الزواج من لواحظ . قال:

– البنت صغيرة . وقد لا ترضى بعجوز مثلى.

لكن أبا لواحظ الذى يصلى العشاء كل ليلة معهم فى المسجد . وافق وقال فرحا:

– يكفى أننى سأصاهر عوض افندى.

لم تعارض لواحظ . فهى لم تكن تنتظر رجلا محددا للزواج . كل حملها أن تتزوج والسلام، لترتاح من قلقها الدائم من ألا تتزوج أبدا لفقر أبيها الشديد.

فرح ششتاوى بها فهى – فوق جمالها الواضح – نظيفة ، لا تبصق على أرض الحجرة – كما كانت تفعل زوجته التى ماتت – وتغسل ملابسه وملابس أطفاله أولا بأول . وتغسل وجهها كثيرا وتهتم بزينتها.

وصاها أبوها بأن تحسن معاملة أطفال زوجها اليتامى . خشية أن يغضب عوض أفندى – عمهم – ويفضحه فى المسجد الذى يتقابلون فيه يوميا عند صلاة العشاء.

## المعلم بكرى

يعمل بكرى رئيسا لعمال شركة الورق، يرتاح الباشا – صاحب الشركة – لعمله ، فهو مهاب من كل العاملين ، لا يستطيع أحدهم أن يعصى له أمرا ، فكل العاملين – تقريبا – من العزبة التى يعيش فيها بكرى ، أو العزب المجاورة لها. وكلم يقدرونه ويخشونه.

## عوض رمضان أبو غريب

قصير ونحيف بعكس شقيقه ششتاوى القوى العملاق ، يلبس نظارة طبية سوداء ، وطاقية بيضاء فوق رأسه ليخفى صلعته التى ظهرت قبل الأوان ، يعمل مدرسا فى مدرسة ابتدائى قريبة من العزبة.

يقوم كل عام بحصر الأطفال الذين وصلوا لسن دخول المدارس . يطلب من أهلهم أن يمدوه بشهادات ميلادهم وصورهم ، ليقوم – هو – بالتقديم لهم فى المدرسة التى يعمل بها..

لا يطلب منهم – أحيانا – ثمن الأوراق والتمغات التى دفعها ، إذا ما كانوا فقراء لا يقدرون على الدفع.

يقرأ كثيرا فى كتب الدين. ورغم أن بكرى هو الذى يؤم الناس فى الصلاة. إلا أن عوض هو الذى يخطب خطبة الجمعة . ويعظهم ويحكى لهم عما يقرأه فى كتبه الصفراء.

كان يرى البنت لواحظ بشعرها الأصفر وعينيها الزرقاوين . تقف تبيع الجرجير والفجل أمام باب شركة الورق . يعرفها عوض منذ صغرها . كان يخشى عليها من الشبان الذين يعملون فى الشركة خاصة الذين يأتون من أماكن بعيدة ويرتدون السراويل . ويدهنون شعورهم بالزيوت، فالبنت جميلة وفقيرة . وقد تنبهر بهم. لذا ، فكر فى أن يزوجها لششتاوى شقيقه الأكبر . فقد حلت زوجته السابقة المشكلة بموتها.

فكر عوض فى هذا منذ أن كان يسير ناحية المدافن . لدفن زوجة شقيقه.

كان يسأل عن حال لواحظ ، وعن

معاملتها لأطفال أخيه ، وكان شششتاوى يدعو له بالخير ، لأنه السبب فى سعده بزواجه منها.

## ٢ – الحادث

ذهبت لواحظ إلى "المصرف" تحمل الأوانى لتغسلها هناك.

كان ذلك بعد العصر بقليل . فأخذت معها الولد حسنى – ابن زوجها – الذى أمسك ببعض الأوانى ليساعدها ، وحملت هى الباقى على رأسها.

تعرف لواحظ أنها جميلة لكن الأرزاق لا توزع بقدر الجمال . فششتاوى أكبر منها بسنوات كثيرة. كما أنه – رغم زراعته للفجل والجرجير – ليس غنيا.

خوض حسنى فى الماء . وضع ما معه من أوانى أمامها. وجلس على حافة المصرف يلعب بالأوراق الجافة التى تلقيها الشجرة الكبيرة الرابضة خلفه . ثم أخذ يلقى بالطوب الصغير فى المصرف . متابعا الدوائر الصغيرة التى يحدثها الطوب فى الماء.

فى ركن بعيد من المصرف كان عبد البارى يجلس على الحافة. ممسكا بقطعة طويلة من "الغاب" ليصطاد السمك.

شمرت لواحظ عن ملابسها وأنحنت لتغسل الأوانى . فوجئ عبد البارى بها وهى منحنية ، ساقاها الطويلتان تلمعان أمامه.

الشمس غابت ، والسائرون يقلون فى ذلك الوقت. كما أن هذه المنطقة تبتعد عن المارة.. فهى عبارة عن منعطف يحده من الجهة الأخرى حائط كبير ومرتفع لشركة الورق.

نسى عبد البارى بوصته . جسد المرأة أمام عينيه تماما . كأنها تقصد أن تثيره .

لواحظ لم تره. الولد حسنى – أيضاً – لم يلمحه . فعبد البارى يجلس فى ركن متروٍ.

أسرع، رمى بوصته وخوض فى الماء حذراً..

مل الولد حسنى رمى الطوب . وصنع الدوائر الصغيرة فى الماء . فأخذ يلعب حول الشجرة الكبيرة . يقفز من فرع لآخر.

التصق عبد البارى بالمرأة . صاحت فزعة:

– ما هذا . ما هذا ؟!

لكن عبد البارى كان قد أحكم التصاقه.

أرتعشت يد لواحظ التى تحمل الطبق . فوقع. وطفا فوق الماء.

ابتعد قليلا عنها . يمكن أن تمد يدها وتلتقطه ، لكنها لم تفعل . اكتفت بمتابعته وهو يطفو زامت . فى البداية الجمتها المفاجأة. لكن بعد ذلك شعرت بالتلذذ . نسيت ابن زوجها.

ونسيت أوانيها التى تبتعد عنها.

لم تسأل لواحظ عبد البارى من يكون . وهو لم ينطق لم تسمع سوى صوت تنهداته ، وتعبيرات النشوة.

عاد الولد حسنى إلى المصرف ، رأى ذلك المشهد أمامه. صمت لحظة من هول المفاجأة ثم صرخ:

– عبد البارى يفعل فى زوجة أبى.

هبت هى بجسدها فى الماء صاح عبد البارى:

– توقفى. توقفى.

نظرت إليه . تعرف – هى – عبد البارى – زوج صابحة صديقتها . ولديه

منها خمسة أطفال لكنها تراه الآن شخصا أخر . تحس بأنه قريب جدا منها . وكأنها تعرفه منذ زمن بعيد..

لم تهتم لواحظ به من قبل . ولم تعرف عنه أنه يخون زوجته . أو أن له علاقات نسائية قط.

كل ما تعرفه عنه أنه جاد فى حياته. ويحرص على صلاة العشاء فى المسجد مع باقى رجال العزبة (فى الوقت الذى يكون معظم أهل العزبة موجودين) ويحرص على سماع وعظ عوض أبو غريب مدرس الالتزامى.

– يا فضيحتى . الولد سيفضحنى فى العزبة.

عاد عبد البارى إلى أشيائه مهموما . تبعته هى:

– ماذا ستفعل يا مجنون ؟.

لم يجبها . جمع أشياءه . لم يكن حريصا عليها ، لكنه من فرط دهشته لما حدث ، لا يعرف ماذا يفعل.

جرى الولد حسنى بأقصى سرعة يملكها . صوته الحاد انطلق ، اخترق النوافذ والشرفات والجدران . وصل للناس داخل بيوتهم:

– عبد البارى فعل مع زوجة أبى فى "المصرف".

تجمع الناس حوله . كان يبكى:

– ماذا حدث. قل.

خرج شсовتاوى من بيته على إثر صوت ابنه..

لقد خرجت لواحظ مع حسنى أمامه . قالت:

– سأغسل الأوانى فى "المصرف"

لم يكن الولد راغبا فى الذهاب معها . وأشفق هو عليه ، فالولد يريد أن يكمل لعبه مع أقرانه أمام البيت . قال شمشتاوى وقتها:

– دعك من الأوانى واغسليها فى الغد..

لكنها أصرت ، قالت أنها لن تجد أوانى نظيفة تضع بها طعام العشاء . كما أنها تخاف من الذهاب إلى المصرف وحدها فى ذلك الوقت المتأخر.

* * *

سار عبد البارى متخاذلا . ولواحظ تبكى بجانبه:

– ماذا سأفعل الآن ؟

هو أيضاً . لم يكن يعرف ما سيفعله ، زوجته – لاشك – قد علمت بما حدث . ولعلها تبكى الآن حظها الذى مال . وأولاده الخمسة وأقاربه وشمشتاوى وعوض أفندى والمعلم بكرى رئيسه فى شركة الورق . كيف يستطيع أن يواجه كل هؤلاء ؟!

كان أهل العزبة يتهيأون للذهاب إلى المصرف . ومعهم الولد حسنى الذى كف عن البكاء شمشتاوى يلعن ويسب . وعوض – الذى خرج بقفطانه الأبيض مع حرصه على أن يخرج دائما ببذلته كاملة – أمسك أخاه وشده ليمنعه من التهور.

وجدوا عبد البارى آتيا حاملا بوصته وقفته الصغيرة خاوية بلا سمكة واحدة . ولواحظ تسير خلفه متخاذلة بدون أوانى تبكى.

الأوانى ، مازال بعضها يطفو داخل المصرف . والبعض الآخر راقداً فى القاع على حافة المصرف أراد شمشتاوى أن يهجم على عبد البارى . لكن عوض أمسكه من يده:

– ابتعد يا شمشتاوى ، لا تضيع حقنا.

لواحظ فاجأها المنظر . رجال كثيرون آتون . ونساء وأطفال . الكل مشدوه لما حدث.

- شرفي يا ناس.

أمسكه بكرى بيده السوداء الضخمة وقال:

- حقك لن يضيع.

هربت لواحظ. أسرعت . سارت وسط الأراضي الزراعية . تخبطت . إلى أى مكان تذهب . بيت شِشتاوى لم يعد ممكنا الذهاب إليه . كيف ستواجهه . وتواجه أولاده . خاصة الولد حسنى الذى فضحها . ولن تستطيع الذهاب إلى بيت أبيها . فكيف ستواجهه وتواجه أمها وأخواتها البنات .

عندما أحست لواحظ أن الرجال ابتعدوا عن طريقها ارتمت على الأرض وبكت . كان الليل قد شمل القرية كلها.

أحنى عبد البارى رقبته أمام بكرى . معلمه:

- ماذا فعلت يا عبد البارى؟

لم يقل شيئاً. كان صمته ورقبته المنحنية دليل إدانته.

شِشتاوى - لأول مرة - لا يخضع لإرادة شقيقه عوض. فيحاول أن يفلت من يده . ومن أيادى كثيرة تمسكه"

- أين كذا وكذا.

عبد البارى لم يتأثر بكلماته . لم ينظر إليه . كان يسير لم يزل . والرجال تتبعه فى اهتمام ودهشة قال بكرى:

- المجلس فى دارى بعد صلاة العشاء.

سار عبد البارى وحده . زوجته صابحة فى البيت الآن . لم تأت مع النسوة اللاتى جئن لرؤيته . ولم ير طفلا واحدا من أطفاله مع الأطفال العديدين أمامه.

أين سيقضى الوقت لحين انعقاد المجلس.

حكايته تلك هى حكاية العزبة كلها الليلة . ولليالى كثيرة قادمة . ستلوكها الألسن فوق الأسرة ستجعل الليلة أكثر سخونة من كل الليالى التى مرت.

لعلهم فى القهوة - الآن - يتناقشون فيما فعل.

عاد عبد البارى إلى المصرف. جلس بجوار الشجرة الكبيرة التى كان الولد حسنى يلعب فوقها.

## ٣ - التحقيق

فى المجلس، جاء عبد البارى متخاذلا ، لم يحيى أحداً . كان بكرى يجلس فى صدر البهو الكبير ، وعدد كبير من الرجال يجلسون . عوض أفندى يجلس بجوار بكرى . وشِشتاوى يجلس فوق الأرض تحت أقدام شقيقه بكرى.

قال بكرى:

تعالى هنا يا عبد البارى.

لوى شِشتاوى رقبته وزفر . فوضع عوض أفندى يده فوق رأسه ليسكته.

انتهت الجلسة بأن يدفع عبد البارى ألف جنيه لشِشتاوى عقابا له . وأن يأتى بالمبلغ فى الغد لبكرى.

انفض المجلس . عادوا إلى بيوتهم . كانوا يتحدثون . كل مجموعة تسير معا . وعبد البارى وحده من أين سيأتى بالألف جنيه؟

قلق هو من أجل صابحة زوجته وأولاده . ترى ماذا يفعلون الآن. ستواجه زوجته حتما بعاصفة شديدة من الزعيق

والسباب. رغم أنها لم ترفع صوتها عليه منذ أن تزوجها . ولم تحدثه بكلمة جارحة.

سار فى الظلام . البعض يقابله . يتفرس فى وجهه. يحييه البعض . أو ينظرون بعيدا عنه.

فى طريقه للبيت قهوة زايد . التى كان يجلس عليها من وقت لآخر . يدخن المعسل . ويلعب الدومينو . إذا ما مر أمامها الآن ، سيسخرون منه . أو قد يسبونه . لذا ، فضل أن يسير من طريق آخر.

دق باب بيته . فتحت ابنته . لم يحدثها . نظر حوله . كانت الحجرات مظلمة . المصباح الغازى خافت على غير العادة .

أتت زوجته من إحدى الحجرات . فى عينيها بقايا دموع . نظرت إليه دون قول . سار إلى حجرته .

خلع حذاءه الذى لم يخلعه منذ أن خرج للصيد بعد الثالثة بقليل . اقتربت زوجته منه:

– بماذا حكموا عليك.

– بألف جنيه.

– من أين ستأتى بهم؟

– لست أدرى.

خرجت من الحجرة . نامت مع أطفالها فى حجرة أخرى (أول مرة تفعلها منذ أن تزوجها)

لن يستطيع أن يقترض من أحد فى العزبة . لو كان لشىء آخر غير الذى حدث لكانوا أقرضوه.

كما أن زوجته لن تعطيه مصاغها لبيعه.

ليس لديه سوى القراريط القليلة التى ورثها عن أمه والتى يؤجرها . فالعمل فى شركة الورق يكفيه ويغنيه.

* * *

فى الصباح ذهب عبد البارى إلى بكرى.

– ها . يا عبد البارى . أتيت بالنقود؟

– لا . أريدك أن تساعدنى لكى أبيع أرضى.

– ليس لديك شىء آخر تبيعه سواها؟

– أجل.

قصة قصيرة

# الأصـــــدقاء

محمد وافق

ما سأحكيه ربما هو فى حد ذاته مسألة تافهة. أو هى بالأحرى مجرد هلوسة انتابتنى رغبة روايتها. أرجو أن لا تجشموا أنفسكم عناء قراءتها لأنها إن استفزت شخصاً ما، فأنا ذاك الشخص، حينما خطرت ببالى لم أكن أدرى بأنها ستنحو هذا المنحى، وقد وجدته عميقاً. مما حز فى نفسى.

بدأت المتخيلة عند ما شرعنا مجموعة من الأصدقاء، نقامر باختيار بعض الأرقام الرابحه من مسابقة بإمكانكم أن تحدسونها بأنفسكم، هكذا سارت اللعبة عدوى أولاً ثم تنافساً ضمنياً بعد ذلك، أينا سيكون الغانم، بغير أن نفشى ذلك طبعاً، لأن الإنسان أنانى بطبعه، كما أن كل واحد كان يود فى أعماقه أن تكون الغنمة له: وله وحده فقط، تذكروا هذا جيداً. هل سيكون كما خمنت فيما بعد. أم كما تخمنون أنفسكم لو كنتم مكاننا. يعنى...

طفا ذلك خلال لحظة من لحظات أحلام اليقظة. هذا العيب المزمن الذى إن كان قد نفس عن جبلتى كرباً كالجبال، فهو فى نظرى أحد الأسباب التى أودت بطموحات عديدة، تحققت خلال لحظاته سواء أثناء الليل أو فى وضح النهار.. من لاعب كبير فى فريق ليفربول . إلى كاتب شعبى مشهور فى سوق شطيبة المندحرة أمام رسفلت الأطوروت الزاحف ، إلى..إلى .. ولما بلغ الأمر إلى هذا الحد ، صرت تعده مرضاً خاذلاً أو أحد المثبطات الزرية.. لا علينا على أشياء جذبها خيط السرد، والشيء بغيره يذكر. لو برزت أرقامى رابحة، وإن كان كذلك فأريد أن يكون الرقم المالى غالياً. وإلافلا لأننى إما أن أطلبها كبيرة أولا. هنا فإنهم لن يسلمونى

المبلغ نقداً، وهذا هو بيت القصيد، وعليه فالمطلوب أن أسافر إلى العاصمة، هذا ما قيل لى من طرف بعض المحترفين، حتى أتسلم الشيك، عندها طفا ما لم يكن فى الحسبان هذه الأجراءات يمكننى القيام بها وحدى، ولكن كعادتى السيئة والتى صار الكثيرون يعتبرونها نقطة ضعف. أكثر ما هى من أجل المشورة والاستئناس بالرأى الآخر من الاصدقاء سيصاحبنى؟ حتى يهون على دوختى ويكتم سرى. إن انفلت منى الخيط الرفيع، لا أخفيكم أن جناحيَّ ثقيلان من كثرة الأصدقاء. حتى ليحسدنى البعض على هذا. أينما التفت أسلم. حتى لم يقتصر هذا على الحى الذى ترعرت فيه بل المدينة برمتها، كما انتقل الأمر إلى بعض المدن الأخرى التى حط بها الرحال خلال التنقل، بحكم ظروف العمل طبعاً. شرعت باختيار أقرب الأشخاص إلى. وهو خالى. وجمت مقطباً لأنه إذا خطا ماهى فى مشوارى سيعتبر ذلك حراماً وربأ، وكأننى لست مثله، ولا أميل ميله. بدون أن أتيه فى التفاصيل، نحيت خالى جانباً حتى لاأحرجه وانتقلت الى الأقربين بعده، وجدتهم طابوراً طويلاً.. فلان وفلان وعلان وفرتلان حتى عجزت عن متابعة العد والحصر. هؤلاء أصدقائى فعلاً وأنا أعتز بهم إلى غاية الافتخار وأنا تراب أرجلهم جميعاً كما نقول، ولكن عند ما طرأت مسألة الإئتمان على السرهاته. وعلى صيانتى متى مسنى مكروه شككت، ارتبت. دخت حقاً، ورأيت أنه لافائدة منهم جميعاً. السلام والابتسام والكلام والضحك حد الأدقان، مجرد نفاق اجتماعى لا غير، أغلبهم يرافقنى منذ طفولتى البئيسة، حتى إذا سألت أحدهم عنى، فأنه لن يكتفى بذكر أسمى ونسبى وفصلى، بل سيسرد عليكم ما كابدناه معاً من إحن ومعاناة. وما كنا نأكل ونشرب ونلبس وغير ذلك من فتات ما يتحمله الإنسان فى حياته، هذا ما خضنى ورجنى رجاً حتى تمنيت ألا أفوز وأن لا أكون فى مواجهة الشيك الكارثة. إن كان هناك شيك. قد يبسم البعض منكم مزدرياً، ولكن كل ذلك سينجلى حينما يحدث من شخص قضى عمره عاملاً ولم يقبض بين يديه مليوناً واحداً، أبو الأوراق الزرقاء أو القرفية، فكيف لا يفجع بالشيك الذى لازال يمحص من سيرافقة من الأصدقاء ليصرفه أو لحمله إلى أدنى مصرف ؟ تنامت المسألة حد الخلالات، ويعى سبة تسبنى بها خليلتى فلا أعيرها بالاً، بل كنت أظنها متحاملة، إلى أن وقعت بين فكى هذا المطب قد يتأفف أحدكم ويقول تباله من مخبول! أيبلغ الامر بالمرء إلى هذا الحد؟ قد تكونون صادقين، ولكنكم لو وقعتم فى نفس التجربة بنفس الملابسات والحيثيات فسترون أى ورطة وقعتم فيها، هذا المخرف الذى يثقل عليكم هو بدوره لم يفكر فى هذا أبداً. مدة ربع قرن، لم يقع فى ذلك، سعيد كلما كثروا من حولى . رغم اجترارى للبيت الشعرى المشهور ما أكثر.. حين تعدهم... ولكنهم فلا أود أن أصدق ، ولئن أفعل . وإذا وقعت الواقعة فسأتحمل الوزر كله وحدى وليحدث ما حدث إنما هى ساسية جعلتنى أشعر بالمرارة والوحدة، اللتين طالما انغمست بين براثنهما جل أوقاتى . رغم كونى وسط قهقهاتهم المجلجلة ونكاتهم المضحكة. وكثيرا ما أقع فريسة لهم



بعصبيتى التى أورثتنى القفقفة حتى سموني بها. فاكتشفت الكثير من بينهم قفقافاً، فضحتهم اللعبة الاص والضام والقالى.. واليت التمحيص فلم أعثر على ضالتى. فأرجأت ذلك إلى المسئولية. وأن تحملها الآن صار شاقاً. فإذا أصبت بالهلس لا قدر الله فسيدخل المرافق فى درب لا باب له من سين وجيم، وسر وعد. إلى أن يشيب فاعل الخير هذا أو يلج مكاناً لاتحمد عقباه، متمنياً أن لايفعله أبداً. راجياً لى الزلطى الدائم الذى يأتى بلا محسن ولا عاقبة.





رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096